

## "علامات": في بيت النقد العربي الجاد

حينما أطلت "علامات" قبل ستة أعوام كانت تسعى لتثشق نفسها خطأ وتزاحم من أجل موطيء قدم بين مجلات النقد وربما كان حينها من راهن أنها لن تستمر طويلاً ، فالنقد الأدبي مجال واسع متعدد المدارس والمشارب ، وهو فوق ذلك مجال علمي قد لا يستهوي سوى فئة متخصصة .. لكن كان من الواضح للقائمين على المجلة مدى الحاجة الكبيرة في الساحة الثقافية العربية العريضة لهذا مجلة ! فكان الاصرار على الاستمرار !

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

وأكبر الظن أن المثقف والمفكر والقارئ العربي .. قد احتفى بهذه المجلة وأولاهما ثقته .. مما مكنها ، ليس فقط على الاستمرار - ، وهذه مسألة في عالمنا العربي في غاية الأهمية - وإنما في التوسع والتنوع والتجديد فيما تقدمه على مستوى ما تقدمه من ناحية ، وذلك في سعيها على مواكبة ما تقدمه الساحة النقدية عربياً ودولياً من نظريات ومفاهيم ومدارس . وكذلك أن تتوسع من حيث رقعة التواصل ، وذلك بالسعي إلى توسيع رقعة توزيعها وافتتاحها بقاع وعوالم جغرافية جديدة . والمجلة إذ تفضل ذلك ، فإنها تهدف نحو محاولة جادة أن تستجيب لطموحات ورغبات قرائها العرب وغير العرب - من جميع أرجاء الدنيا - . فالرسائل والاتصالات تكاد تظال كل العالم ، إنها تسعى

عن طريق من يساهمون فيها .. وهم أيضاً من جميع أنحاء العالم ،  
وينتمون إلى مختلف المدارس النقدية الكلاسيكية والحديثة إلى أن تكون  
" بيت النقد العربي الجاد " .

إن " علامات " تسعى - عن طريق كتابها وقراءها - لتقديم  
نموذج المجلة العربية النقدية الرصينة ، التي يوجد فيها كل رصين وجاد  
من مفاهيم ونظريات وأدوات النقد التي تمكن ليس فقط لهم ولسبر أغوار  
التصوص الإبداعية وإنما أن ترسم لوحة ما سيكون عليه النقد في  
عالمنا المعاصر ، وهو بلا شك سيطال الحياة الثقافية برمتها ١ .

إن الذي يطّلع على مواد أعداد " علامات " السابقة ، سيجد  
صدى واضحاً لما نقول ، والعدد الذي بين أيدي القارئ ، تتجاوز فيه  
الأبحاث النظرية ، بجوار التطبيقية ، والتي نطلع فيه على ما توصل إليه  
النقد العربي والجديد في الدراسات النقدية الدولية ، إنما يقدم نمطاً مما  
نعمل معاً على تكرسيه . ولن نتردد بالقول : إن الإبداع بخير مادام النقد  
بخير ، ومن ثم عافية " علامات " تبشر بصحة " الواوي " و " نوافذ " ..  
وغيرها من إصدارات النادي ، في سعيه لتواصل جاد وبناء . والله من  
وراء القصد ...

## أسرة التحرير

الأدب المقارن وتحديات القرن الهطل :

# الدراسات الترجمية

هل يمكن أن نكون

بديلة للأدب المقارن ؟

حسام الخطيب \*

نقدم فيما يلي دراسة لكتاب مشير  
 بعنوان : " الأدب المقارن ، مقدمة  
 نقدية " للكاتبة الإنكليزية سوزان  
 باسنت . وقد صدر هذا الكتاب في  
 بريطانيا وأمريكا عام ١٩٩٣ ،  
 وأعيدت طباعته عام ١٩٩٥ ، وأثار مناقشات حادة متضاربة الاتجاه ،  
 وهو ينتمي إلى تيار " الدراسات الأنثوية Feminine Studies " الذي يشكل  
 اليوم تياراً فكرياً أدبياً في الغرب ولاسيما في أمريكا الشمالية وبريطانيا  
 وإلى حد أقل في فرنسا والبرازيل . وبوجه عام يعرض هذا التيار بدائل  
 للثقافة العالمية الراهنة التي يعتبرها ثقافة ذكورية مشحونة بالتعصب  
 والتحيزات . وفيما يقدمه هذا التيار هناك أسس واستبصارات يمكن أن  
 يكون لها أساس ، ولكن هناك شطحات وتطرفات كثيرة يصعب أن تؤخذ  
 بجد . وربما كان كتاب سوزان باسنت ممثلاً أصدق تمثيل لهذا التآرجح  
 للدراسات الأنثوية بين الادهاش والابتكار من جهة وبين الإسراف والغلو  
 من جهة أخرى .

## - ١ -

مقابل تدفق المعلومات العلمية عن اتعاش الأدب المقارن في  
 أمريكا وبقاع أخرى كثيرة من العالم ، وتنشعبه واتساع رقعته جغرافياً  
 ومعرفياً وما قد يؤدي إليه هذا التشعب من مساوئ به كنسق معرفي له  
 منطقته ومنطقه ومنهجه وحدوده وأهدافه ، مقابل ذلك هناك أصوات

بريطانية بوجه خاص بدأت تتحدث في الثمانينات والتسعينات حديثاً مباشراً عن انهيار مصطلح الأدب المقارن ، وأقول أهميته . وفي وصف ذلك تستعمل الباحثة البريطانية سوزان باسنت Susan Bassnett كلمة (declined) وهي كلمة قوية تستعمل في التاريخ مثلاً للدلالة على الأقال والاضمحلال كقولهم : The Decline of the Roman Empire . وفي كتاب لها جديد (١٩٩٣) أعيدت طباعته عام ١٩٩٥ ، تكتب باسنت فصولاً حول انهيار الأدب المقارن ، إلا أنها لا تنكر الحجج التي تفيد أن تطبيقات الأدب المقارن حية منتعشة . وهذه هي عبارتها في استهلال الفصل السابع الذي يتضمن مرافعتها لإحلال حقل (الدراسات الترجمية Translation Studies)<sup>(١)</sup> محل الأدب المقارن :

" إن الفصول الأولى من هذا الكتاب أفادت أن مصطلح (الأدب المقارن) قد اضمحلت أهميته في السنوات الأخيرة ، ولكنها أيضاً بينت أن التطبيق المقارني حي ومعالي ومنتعش ولكن تحت تسميات أخرى<sup>(٢)</sup> .

وانطلاقاً من ذلك تقدم سوزان باسنت مناقشة متعاسكة وطويلة ومتحسسة لصالح نسق معرفي جديد هو " الدراسات الترجمية " ، وهي لا تقف وحدها في هذا المضمار ولكنها تمثل الفئة الأكثر طموحاً وربما الأكثر معارضة لفكرة الأدب المقارن ومصطلحه ، وقد يكون مفيداً أن نقدم تلخيصاً لآرائها وحججها بوصفها أقوى الأصوات التي تحاول أن تهز مؤسسة الأدب المقارن جهاراً وبطريقة تهجمية مباشرة ؛ مع العلم أن الأدب المقارن كان دائماً سيء الحظ في بريطانيا وقبول منذ البدء بارتياح علمي شديد ، ومازالت دراسته مترددة ومتعثرة في الجامعات البريطانية .

تشير باسنت إلى أن العلاقة بين الأدب المقارن ودراسة الترجمة كانت دائماً علاقة معقدة وإشكالية . وهناك رأي سائد مفاده أن الترجمة فعالية تتطلب موهبة أقل وإبداعاً أدنى فكأنها عمل آلي يمكن أن يقوم به متدربون متواضعون ويكون أجراً تبعاً لذلك في مستوى تواضعهم . وهذه آراء قديمة متجددة لها شواهد في مختلف العصور وفي أكثر البلدان .

وتذكر باسنت أنه في مطلع التسعينات بدأت مجموعة من الدارسين تنادي بنظرة مختلفة تدحض الآراء الشائعة وتصحح النظرة إلى الترجمة في ضوء الاتجاهات الحديثة في فهم النصوص ، ولاسيما اتجاهات ما بعد البنيوية أو امتدادات البنيوية Post Structuralism التي أنكرت وجود قراءة واحدة دقيقة محددة للنصوص . وتوصلت هذه الآراء إلى وجود موقف انفصامي Schizophrenic من الترجمة . فكيف يمكن للإنسان أن يؤمن بمقولات القراءة المفتوحة والإمكانات الهائلة للنصوص وأن يتحدث في الوقت نفسه عن الترجمة بوصفها " تخون " ، و " تقزم " و " تخفض " و " تفقد " أجزاء من النص الأصلي، وأنها " تابعة " ، و " آلية " ، و " ثانوية " وأن الشعر يضيع من خلال الترجمة ، وأن من الكتابات ما لا يمكن ترجمته .

بل هناك من الباحثين - أو على الأصح من الباحثات - من تعرض لتحليل الموقف المتناقض من الترجمة في ضوء التحيزات الذكورية ضد الأنثى ، مثل لوري تشامبرلين Lori Chamberlain التي حذت عبارة أوروبية متداولة عن الترجمات وهي : الجميلات الخائئات les belles infidels ، وبينت أن الترجمة بوصفها كلمة مؤنثة تثير التحيز وتسمح بتقبل الفرضية الذكورية المغلوطة التي تفيد أن الجميلة غير

مختصة ، وبالتالي أن الترجمة إما أن تكون قبيحة ودقيقة وإما أن تكون جميلة ولكن غير آمنة . وتوغل التحليلات في هذا الشأن وتشرق وتغرب وتتهم على الطريقة السائدة في كثير من الدراسات الأدبية والسايكولوجية الشائعة في هذه الأيام .

وتطابق باسنت صوتهما مع صوت عدد من الباحثات في الترجمة بدأن في الثمانينات بمراجعة المرددات السائدة عن الترجمة من خلال العقولات الشائعة في عقود الزواج ، ولاسيما من ناحية استعمال مصطلح " الخيانة infidelity " وغيره من المصطلحات التي يقوم عليها عقد الزواج ، وأخذن بإعادة النظر في التفكير الذي يضع النص الأصلي في مرتبة فوق النص المترجم . وتذكر باسنت عدداً من أسماء الدراسات المعنيات بهذا الاتجاه مثل : باربارا جونسمون Barbara Johnson وباربارا غودارد Barbara Godard وشري سايمون Sherry Simon وآني بريست Annie Brisset وغيرهن .

ومن أهم ما تفرره باسنت أن :

" التحدي للأصل ، شأنه شأن تحدي القاعدة العامة أو فكرة القراءة الوحيدة الصحيحة ، ليس إلا جزءاً من استراتيجية واسعة المدى تتبناها موجة ما بعد الحداثيّة ؛ ومفادها أنه بدلاً من القراءة من أجل الحقيقة عليك أن تقرأ اليوم من أجل فك الرموز <sup>(٣)</sup> .

وهكذا تجري اليوم إعادة نظر بالنصوص والتقييمات القديمة في ضوء المفاهيم القرآنية الحديثة ، وينعكس ذلك على الترجمة حيث تثار أسئلة لا حصر لها ولم تسأل من قبل ، وهي كفيلة بتوليد نظرة جديدة تماماً إلى الترجمة . وضمن هذه الأسئلة :

- لماذا تقدم بعض الثقافات على الترجمة بقوة وتعزف عنها ثقافات أخرى؟

- ما هي العلاقة في التاريخ الأدبي بين النشاط الترجمي الشامل وإنتاج نصوص انتهت إلى أن تصبح مرسمة Canonical . وغير ذلك كثير ؟

وتقدم الكاتبة أمثلة لأبحاث كثيرة تناولت دور الترجمة في تاريخ الثقافة الأوروبية ، وكلها تنتمي إلى ما تسميه المرحلة الأولى من نشأة الدراسات الترجمة ، وهذه المرحلة قامت على أساس دحض الأحكام والمرددات الشائعة حول الترجمة وهز القناعات المسائدة . وهي مرحلة معتمدة بطبيعة الحال على نظرية تعدد الأنساق polysystems theory . وكان في مقدمة مهماتها الفكرية تقويض الفهم التقليدي للترجمة الذي يقوم على أساسه مفهوم المعجم ثنائي اللغة ، والذي مفاده أن الترجمة بين لغتين ممكنة بسبب وجود مسبق للمعادل الفكري بين نظامين [المرجم منه والمرجم إليه] . وهكذا آمنت أجيال وأجيال من المترجمين بالتعادل equivalence وسعت إلى تعريفه من خلال مقولات التماثل sameness ، مع بروز آراء تفيد أن التماثل يمكن أن يفهم بطرق مختلفة وأنه عرضة للأخذ والرد ، ولكنه ممكن على أية حال<sup>(٩)</sup>.

والمشكلة في مثل هذه النظريات التعادلية القائمة على افتراض وجود التماثل أنها تهمل وجود علاقات تراتبية hierarchical بين المنشأ والنص المستهدف والثقافات ، وتفترض أن الترجمة تعمل عملها على محور عمودي بين نظامين متمركزين بشكل متطابق ، مما تنكره نظرية تعدد الأنساق .



## " التلاعب بالأدب "

أما المرحلة الثانية فقد بدأت في منتصف الثمانينات بظهور كتاب " التلاعب بالأدب " <sup>(٥)</sup> Manipulating Literature عام ١٩٨٥ ، وهو مجموعة دراسات استهدفت الانتقال من موقف نقض الخطاب السابق حول الترجمة إلى مهمة رسم خرائط ومتابعة لأتباع من فعاليات الترجمة في فترات زمنية محددة . وبقي التأكيد في هذه المرحلة متركزاً على نسقية الهدف ، ولكن بدأ يظهر إلى جانب ذلك جهد كبير في مجال البحث التاريخي . ومن الدراسات البارزة التي ظهرت في الكتاب المذكور أعلاه وسجلت انتقالاً حاسماً من الأصول البنيوية العامة لنظرية تعدد الأنساق باتجاه مقارنة للترجمة مبنية على أصول ما بعد البنيوية ، دراسة محددة الهدف أجريت على اللغة المجازية التي يستخدمها المترجم كما تشاهد في مقدماتهم ومراسلاتهم وبياناتهم المتعلقة بعملهم .

وقد ظهرت في كتاب " التلاعب بالأدب " أيضاً مقالة رائدة من تأليف ثيو هيرمانز Theo Hermans عن مترجمي النهضة الذين عملوا باللغات الهولندية والإنكليزية والفرنسية ، وهي تصنف طرق استخدامهم للمجاز بغية توصيف عملهم والكشف عن أنماط التفكير فيه . وقد بين هيرمانز كيف أن مجموعات المجازات التي استخدمها المترجمون تعكس تفكيرهم حول دور الترجمة وموقعها في عصرهم .

ويمكن اعتبار المرحلة الحالية من دراسة الترجمة هي المرحلة الثالثة أو مرحلة ما بعد البنيوية . وهي تتصور الترجمة على أنها عملية في سلسلة عمليات التلاعب بالأدب ، حيث يحل مفهوم التعددية محل

دوغمانيات الإخلاص للنص الأصلي وحيث يجري تحدي فكرة الأصل من خلال منظورات متعددة ومن خلال اعتبار الترجمة واحدة من الإستراتيجيات الأدبية المهمة .

### نظرية لوفيفير Lefevere :

وحسب تقديرات سوزان باسنت بدأت هذه المرحلة الثالثة بإرهاصات لوفيفير (١٩٧٦) حول تحديد هدف النظام المعرفي الجديد (الدراسات الترجمة) ؛ إذ أوضح لوفيفير أن :

“ هدف هذا النظام المعرفي هو التوصل إلى نظرية شاملة يمكن أن تستخدم دليلاً لإنتاج الترجمات . ومن شأن هذه النظرية أن تفتي باستمرار بفضل تطويرها على أساس محاجات غير مستوحاة من الوضعية الجديدة neopositivism ولا التأويلية hermeneutics ... ويجري تفحصها باضطراد من خلال تواريخ الحالات case - histories<sup>(٦)</sup> .

وخلال السنوات الخمس عشرة التي تلت ، جرى تأكيد هذا الهدف من قبل لوفيفير وباسنت في إطار التطورات الهائلة التي حدثت في حقل الدراسات الأدبية :

“ ... ومع تطور (الدراسات الترجمة) إلى نظام معرفي قائم بذاته ، بمنهجية مستندة إلى المقارنات والتاريخ الثقافي . ومازالت الترجمة قوة تشكيل رئيسية في تطور الثقافة العالمية ، ولا تستطيع أية دراسة في الأدب المقارن أن تتجز دون اكتراث بالترجمة<sup>(٧)</sup> .

وهذا هو الجانب الذي يعني في الدراسة الحالية ، وهو أهمية الترجمة في الدراسات المقارنة . وإن سوزان باسنت لتمضي قدماً في تتبعها تاريخ تطور فهم الترجمة والوعي بألياتها وتغير أولويات التركيز في تحليل عتباتها ، وتتوصل بالنهاية إلى استنتاجات لا تخلو من الغرابة وتسحق أن تقرأ وتناقش بجدية ، وإنها لتنتهي عرضها المثير بملاحظات أشد إثارة مستفاة مما تسميه : النظرية الأنثوية للترجمة . Feminist Translation Theory

وتمشهد بأعمال دراسات التعلق من موقف إسقاط العلاقات الزوجية على العلاقة الترجمة : النص الأصلي / الزوج ، والترجمة / الزوجة ، والمترجم / العبد ، وذهبن مذاهب شتى ، وهي مذاهب منبثقة من حماسة اكتشافات ذهنية جديدة وتطلعات رغبة صارخة لم تتعرض بعد إلى تفحص موضوعي دقيق ويصعب أن تعتبر متجانسة ضمن إطار نسق فكري متأصل ومع ذلك من المفيد أن نأخذ التغطافات تشير إلى هذه المناحي من التفكير التي لا يستبعد أن تتطور في المستقبل إلى نظريات ذات شأن :

١ - وفقاً لما حرصت النظرية الأنثوية على إظهاره ، فإن الاكتراث هو عامل مفتاحي في العمليات المعرفية وفي التطبيق النقدي... إن المترجمة الأنثوية إذ تؤكد اكتراثها النقدي ، وابتهاجها بالممارسة التي لا تكل لإعادة القراءة وإعادة الكتابة *rerereading and rewriting* ، تنبأه بعلامات تلاعبها بالنص . إن المعالجة الأنثوية للنص في الترجمة من شأنها أن تؤدي إلى إنهاء موقف المترجم المتواضع المتواري<sup>(٨)</sup> .

٢ - هناك مترجمات أنثويات غير متوازعات ومتباهيات بتملكهن وإعادة تملكهن للنصوص ، ويؤكدن حقهن في تشكيل النص الأصلي والتصرف به .

٣ - هناك مترجمات يؤكدن أن عملهن في الترجمة هو نشاط سياسي وأن ' الترجمة هي عملية اختراع لغوي تؤدي غالباً إلى إغناء النص بدلاً من خيانتة <sup>(٩١)</sup> . ويشارك في هذا الرأي تراجمة [نكي نتجنب التذكير والتأنيث] من كندا والبرازيل . فبعض التراجمة من البرازيل يؤكدون حقهم ، بوصفهم برازيليين ، في إعادة قراءة وإعادة تملك الأدب الأوروبي المرسوم Canonical ، في حين أن المترجمات الكنديات يعتبرن الترجمة جوهريّة بالنسبة لوجودهن بوصفهن مزدوجات اللغة [بين الفرنسية والإنكليزية] وكذلك بوصفهن مكافحات ضد القيم المستركة حول رمز معين . ويظهر الفريقان كلاهما اهتماماً بالتوصل إلى ممارسة ترجمية واسطلاح ترجمي من شأنهما أن يؤديا إلى كسر طوق التراث الأوروبي حتى في أثناء عملية بثه <sup>(٩٢)</sup> .

## - ٢ -

### خلاصة حول مستقبل الأدب المقارن ودراسات الترجمة

خلافاً لكل مواعظ سوزان باسنت بشأن التخلص من عبودية

المترجم للنص الأصلي وضرورة تطويعه إزاء النص ، ومع التقدير الشديد لحماستها في الاكتشاف ، نرى أن الأمانة (المزعومة) تقتضي أن نكون هنا أكثر دقة في العرض لأن المؤلفات تلخص الموقف كله من الأدب المقارن والدراسات الترجمانية ، بل تكاد تلخص كتابها في ثلاث صفحات ، ولا ندرى كيف ينفع التطويع إزاء النص الأصلي وأية مصداقية للنقل يمكن أن تتوافر من خلال تطبيق نظريات المؤلفات على الموقف الحالي . هل مستقبل ذلك على أنه تسمرد على المركزية الأوروبية وإثبات لوجود المترجم ووجود ثقافته أم تراها ستعرض وتتهرب من اجتهادات المترجم وتصرفه بالنص ؟

وفيما يلي إذن ترجمة (أمانة أو شبه أمانة) لخاتمة هذا الكتاب المثيرة يحاول فيها المترجم أن يتواري بتواضع إلى أقصى حد (على طريقة العبودية القديمة للنص الأصلي !!).

" إن الحجم فوق العادي للصل الذي يأخذ مجراه في الوقت الحاضر في حقل الدراسات الترجمانية ، والمجلات الجديدة الآخذة بالظهور ، وتعدد المؤتمرات الدولية ، وعدد الكتب التي تؤلف وأطروحات الدكتوراه التي تنتج ، هذه كلها شواهد على حيوية هذا الحقل من الدراسة الذي كان عرضة للتهميش وعدم الاحترام . ولأن دراسات الترجمة تستقي من منهجيات مختلفة فقد أصبحت حقلاً متداخل الأنظمة حقاً . ولعله يكون من الأفضل لو استعمل هنا مصطلح مثل (الدراسات الثقافية والمتداخلة) أو (دراسات المثقافة) . وكذلك من الصعب أيضاً أن ننظر إلى هذا الحقل اليوم على أنه صنف ثانوي في إطار الأدب المقارن ، وذلك لأن مصطلح الأدب المقارن ، من جهة ، وعلى نحو ما حاول الكتاب الحالي أن يبينه ، أصبح اليوم ضئيل المعنى - على أنه لم يكن

أبداً ذا معنى قوي منذ نشأته - ومن جهة أخرى لأن هذا الحقل يغطي جملة من الموضوعات الحيوية بينما الأدب المقارن ، بوصفه ممارسة شكلية ، أخذ في الانحدار .

وهناك طبعاً مدارس مختلفة في التفكير بشأن العلاقة بين دراسات الترجمة والأدب المقارن . فهناك الذين مازالوا حتى الآن ينظرون إلى الترجمة على أنها فعالية هامشية ويرفضون الآراء التي قدمتها جماعة الأساق المتعددة ويتمسكون بفكرة كون الأدب قوة تمدنية شاملة . ويميل مثل هؤلاء الدارسين بوضوح إلى المركزية الأوروبية في نظرهم ، ويواصلون الإيمان باستمرار بقانون (الأعمال العظيمة) وهناك أيضاً أولئك الذين يجادلون بأن دراسات الترجمة يجب أن تبتز صلتها بالأدب المقارن بقرار كلياً، نظراً لأن الطرفين لا يجمعهما جامع مشترك ولكل منهما اهتمامات ومنهجيات مختلفة . وإنهم ليحتجون بأن الأدب المقارن مارال مشدوداً إلى وثاق الشكليات وغارقاً في مناضلة حالة أزمته الراهنة . وأن اهتمامه بهذه الحالة من القلق من شأنه أن يخرّب النظام المعرفي للدراسات الترجمية ، الحديث النشأة ، الذي تتركز اهتماماته الصحيحة في النواحي التاريخية واللغوية .

وليس أي من هذين الموقفين يستحق أن يتبع . فلقد سعى الكتاب الحالي إلى أن يبين أن أزمة الأدب المقارن تنبثق من تراث وضعية المركزية الأوروبية في القرن التاسع عشر ومن رفض للاكتراث بالمرامي السياسية للتحويل الثقافي الدولي ، التي هي جوهرية لأزمة فعالية مقارنة . وقد جرى الاحتجاج أيضاً أن الأزمة المزعومة لا يعانيها المقارنون الأفارقة ولا الهنود ولا الصينيون ولا الأمريكيون اللاتينيون لأنهم أقاموا الدراسات الأدبية المقارنة على قاعدة أيديولوجية مختلفة ،

ولم يتخذوا نقطة انطلاق لهم الفكرة المجردة لجمال كوني عابر للمقارن بل الحاجات الفورية لثقافتهم الخاصة . وإحدى الحاجات الحاسمة ذات الإلحاح المستمر هي إغناء اللغة (أو اللغات) القومية وتطويرها . وإن نظرية تعدد الأنساق تقدم نظرة لتناول هذه العملية من التطور لا من خلال مصطلحات التأثيرات والحركات ، وإنما من خلال المصطلحات الملموسة لسياسات الترجمة والاستراتيجيات الترجمة . ما الذي يترجم ؟ ومتى ؟ ومن قبل من ؟ وكيف يجري استقباله ؟ وماذا يكون من أمر موقعه في الثقافة المستهدفة ، تلك هي أسئلة جوهرية ، ولكنها لا تطرح من قبل الذين يسمون أنفسهم متخصصين في الأدب المقارن ، ولكن من قبل أولئك المنتميين إلى العمل في حقل دراسات الترجمة . ذلك لأن وظيفة الترجمة أن تتعامل مع السلطة ومع القوة ، أو كما يقول أندريه لوفيفير :

" ليست الترجمة مجرد نافذة مفتوحة على عالم آخر ، أو نوع من الانشغالات الثقافية ، كلا ، إن الترجمة قساة تفتح ، غالباً مع شيء من التحوط ، لينفذ من خلالها تأثير أجنبي إلى الثقافة المحلية ، فيتحداهها بل يسهم في تخريبها <sup>(١١)</sup> .

وفي مقدمتهما لمجموعة من المقالات بعنوان : " الترجمة ، والتاريخ ، والثقافة " (١٩٩٠) ، احتج لوفيفير وباسنت [مؤلفة الكتاب الحالي] بأنه قد آن الأوان لمراجعة فكرة تهميش الترجمة في إطار الأدب المقارن :

" ... ومع تطور دراسات الترجمة إلى نظام معرفي قائم بذاته بمنهجية مستندة إلى المقارنات والتاريخ والثقافة فقد آن الأوان لإعادة

النظر . وما زالت الترجمة قوة تشكيل رئيسية في تطور الثقافة العالمية . ولا تستطيع أية دراسة في الأدب المقارن أن تتجزأ دون لكتراث بالترجمة<sup>(١٢)</sup>.

وبينما يواصل الأدب المقارن الجدل بشأن إمكان اعتباره نظاماً معرفياً أو عدمه ، تصر دراسات الترجمة بصلابة على أنها نظام ، ويبدو ما يتصف به العمل في هذا الحقل من قوة وطاقة على امتداد العالم تأكيداً لهذا الموقف . وقد آن الأوان لإعادة النظر في العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ، ولبدء بذاءة جديدة<sup>(١٣)</sup>.

وفي عام ١٩٧٩ ، عملت مقالة هيدي هارتمان المعنونة : ' الزواج غير السعيد بين الماركسية والاثوثية ' على عرض سلسلة من المسائل من خلال استعمال مجاز ' الزواج ' وتساءلت : هل من الممكن رأب الصدع أم ان الأوان قد آن للطلاق ؟ ويحسن بنا أن نستعير هذا المجاز للعلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ، حيث كان هناك تقليدياً شريكاً متسلط وتابع ، والأدب سيد الترجمة . وإن إعادة تحديد العلاقة كفيل بأن يغير ميزان القوى هذا ، وأن يحول دراسات الترجمة إلى شريك رئيسي وأن ينهي سيطرة الأدب المقارن . وهذا إجراء معقول ليس فقط على أساس الحالة الراهنة لهذين الحقلين ، ولكن أيضاً على أساس الموضوعات المختلفة للدراسة . ذلك أن الأدب المقارن كافح وكافح من أجل تعريف ذاته ، مصراً بأشكال مختلفة على التمسك بقيم معينة ورافضاً الدعاوي من أجل تعريفات أوضح للمدى والمنهجية ، على حين أن دراسات الترجمة شغلت نفسها بالنصوص وسياقاتها ، بالتطبيق والنظرية ، بالتعاقبيات والتزامنيات ، وفوق ذلك كله بالعملية التصرفية للتنقل بين الثقافات ومراميها الأيديولوجية .



وإذ نفترق من نهاية القرن العشرين يحسن بنا أن ندرك بالتأكيد أن حقبة من الزمن توشك أن تنتضي . والكتابة لا تحدث في فراغ ، إنها تحدث في سياق ، وعملية ترجمة النصوص من نمى ثقافي إلى آخر ليست فعالية شفافة وبرينة ومحايدة . إن الترجمة ، على العكس ، هي فعالية انتهاكية مشحونة ، وسياسات الترجمة وممارسة الترجمة تستحق اهتماماً أكبر بكثير مما أعطى لها في الماضي . ولقد لعبت الترجمة دوراً جوهرياً في التغيير الثقافي ، وإذ نتفحص تعاقبات الممارسة الترجومية نستطيع أن نتعلم الكثير عن وضع الثقافات المتلقية إزاء ثقافات النص الأصلي .

وتتعدد مناقشات سوزان باسنت وتوغل كثيراً في تحليلاتها (الأثنوية) وتنتهي ، فيما يتعلق بالأدب المقارن ، إلى :

" وقد كان للأدب يومه بوصفه نظاماً . ولكن وجهة الدراسات الأدبية بوجه عام قد تغيرت بفضل العمل الثقافي المتداخل في حقل الدراسات الأثنوية ، وفي نظرية ما بعد الكولونيالية وفي الدراسات الثقافية . علينا أن ننظر إلى دراسات الترجمة بوصفها النظام الرئيسي من الآن فصاعداً ، وللأدب المقارن بوصفه منطقة لها قيمتها ، ولكنها تابعة ورأدية" (١٩).

### - ٣ -

## ملاحظات (تفكيكية) على سوزان باسنت

١ - تحول الموضوع إلى مساجلة جدالية ضد الأدب المقارن ، كأن

الأدب المقارن مذكر طاغ متصلط والترجمة أنثى مضطهدة مسحوقة، وكأن المطلوب هو قلب الجرة رأساً على عقب ووضع الأنثى المضطهدة موضع الذكر الذي اضطهدها ، وهو موقف يتمنى المرء لو ابتعدت عنه الدراسات الأنثوية . ثم إن طريقة المناقشة معوجة . فالأدب المقارن لم ييسط سلطته وليس من شأنه أن يمنع أو يقر ظهور حقْل معرفي (الدراسات الترجمية) حين تتوافر لهذا الحقْل أهداف محددة ومنهجية خاصة ومقومات .

٢ - تتحدث سوزان باسنت كثيراً عن دراسات الترجمة ولا توضح أية ترجمة . هل هي الترجمة الأدبية والثقافية التي تعني الأدب المقارن أكثر من غيره ، والتي ستبقى شغلا مهماً من شواغل الأدب المقارن سواء تطور نظام الدراسات الترجمية أم لم يتطور ؟ وماذا عن الترجمات غير الأدبية ، عن العلمية والصكرية والسياسية والاقتصادية ؟ هل تعالج بطريقة النص المفتوح للتساويل وماذا يحدث للتعاملات الدولية في هذه الحالة ؟ أية فوضى يمكن أن تنشعب بسبب التلاعب بالترجمة والتخلي عن مبدأ الأمانة (الذكورية)!!

٣ - والفكرة المنطقية هي تعاون الأنظمة وتداخلها وليس تنافسها . إن شاء دارسو الترجمة أن يستقلوا فلماذا لا يستقلون ؟ ويبقى التعاون قائماً . ولم نسمع عن الأدب المقارن أنه اعترض أصلاً على ظهور دراسات الترجمة بل هو استهلها ولغت النظر إلى أهميتها ، والكلام بهذه الطريقة على أقول الأدب المقارن وانهياره ، إنما هو نوع من ممارسة ولد عاق ضد أبيه - لنستعر هنا طريقة

باسنت في الكلام ولاسيما مجازاتها . وبالمقابل لا يبدي أصحاب الأدب المقارن أية رغبة في الدفاع عن نظامهم المعرفي بل يظهرون دائما استعدادهم للاستفادة من تطورات دراسات الترجمة ، ولا نكاد نعرف أي مقارن في الغرب والشرق نهض لمواجهة هذه التحديات بروح دفاعية أو تعصبية ، على طريقة سوزان باسنت وصويحاتها .

٤ - حين يناقش الأدب المقارن منهجيته وأهدافه وحدوده فإن ذلك يعني أنه يكافح من أجل تحديد ذاته وهويته ، فهل هذا عيب أو ذنب يستحق الجزاء ؟

٥ - تعرض الكاتبة قضية الترجمة في إطار تفويض المفاهيم الكولونيالية من خلال ما يسمى بدراسات ما بعد الكولونيالية Post Colonial . وتقف طويلا عند مسألة الهند والكولونيالية؛ وتكاد تغفل معضلة تعدد اللغات والثقافات والأعراق في الهند وتعزو المشكلة كلها إلى الكولونيالية ، كما تأخذ بعض الأقوال الصينية المقطوعة القنطاعا ضد الغرب ، وتهمل كل الإطار والملابسات التاريخية والثقافية والاجتماعية ، وبحماسة تنقسم إلى نوعية حماسة إدوارد سعيد تمسند كل الرذائل إلى مرحلة الكولونيالية . والحقيقة أن رؤيتها للدراسات الترجمةية يجب أن توضع في إطار نهوض (الدراسات الثقافية) و(دراسات ما بعد الكولونيالية) و(الدراسات الأنثوية)، وكلها حقول جديدة تناطح الأدب المقارن وتزاحمه وتأخذ عليه بالجملة والمفرق ارتباط نشأته بالمركزية الثقافية الأوروبية والكولونيالية والفلسفة الوضعية ؛ ولكن هذه الملابسات مضت

وانقضت، شأنها شأن جميع العلوم الإنسانية التي نشأت في ظل المركزية الأوروبية ثم خضعت لتطورات حاسمة شكلاً ومضموناً وهدفاً . وفي كتابها كله لا تذكر باسنت شاهداً واحداً على شبهة المركزية الأوروبية في المشهد المعاصر للأدب المقارن ، وباليتهما قرأت ما كرره ريماك منذ عقد من الزمن حول تأكيديه أن اختفاء النزعة المركزية الأوروبية يعد من أبرز علامات التطور الحديث للأدب المقارن فأى أدب مقارن هذا الذي تحاكمه ؟ وما الفائدة من هذه المساجلات بين الأنظمة المعرفية ؟

٦ - لابد من الإشارة إلى أن باسنت ترجع بدء دراسات الترجمة إلى عام ١٩٧٠ على يد الإسرائيلي إيتامار إيفان زوهار . Itamar Evan Zohar الأستاذ في جامعة تل أبيب ، وهي متحمسة له بدرجة مفرطة ، ويبدو أن نصف كلامها على الأقل مقتبس من دراساته ، ومن دراسات نظيره الإسرائيلي غيديون توري Gidion Toury ؛ فهل يكون في هذا بعض تفسير للهدف البعيد من وراء هذه المواقف ؟ وهل أصبح الأدب المقارن ، بعد خروجه من الكهف ، مستهدفاً بعد أن كان ولداً طليئاً ؟

٧ - وفي الختام نشير بصراحة إلى أن تحليلات كثيرة في النظرية الأنثوية للترجمة تنطوي على نصيب لا بأس به من الصحة والإثارة، ولكن النظرية بوجه عام تتحو مناهي ممرقة وغريبة جداً في الاستنتاجات ومختلطة بالمواقف الأيديولوجية ، حتى تبدو أحياناً مظهراً من مظاهر البطر بل الأثر الفكرى الغربى المشوب بالاستعراضية والتظاهرية . ولا شك أنه من الممكن أن تنمخض

عنها في المستقبل مواقف وتفسيرات أكثر قدرة على إضاءة المشكلات والملازمات العويصة المتعلقة بمسائل الترجمة والعناقدة والوضع المعاصر للظاهرة الثقافية ومستقبلها ، استهداء بما كتبه جاك ديريدا وأقرانه ، من خلال تحليلات أقل حماسة وأوسع شمولاً.



## الحواشي

(١) - المصطلح بالإنكليزية هو Translation Studies . نفضل ترجمته إلى " الدراسات الترجمة " لأن مصطلح دراسات الترجمة يلتبس عند إضافة وصف له أو بالعطف عليه وقد وجدنا في دليل الناقد الأدبي ما يؤكد هذه الترجمة ، فظر : ٨٦ - ٨٨ من : د. ميجان الرويلي ود. سعد قهار عي.

دليل الناقد الأدبي . الرياض ١٩٩٥ .

ولمحة معالجة جيدة للدراسات الترجمة بوجه عام ويرجى لغت النظر إلى أن المقال الحالي يتناول الدراسات الترجمة فقط من زاوية مزاعمها للآداب المقارن وقوة حجتها في هذا المضمار

(٢) - فظر ص ١٢٨ من :

Susan Bassnett.

Comparative Literature - a Critical Introduction. Oxford (UK), Cambridge (Mass. USA), Blackwell, 1993

(٣) - السابق : ١٤١

(٤) - السابق ، آخر ص ١٤٥

(٥) - السابق : ١٤٦

(٦) - السابق : ١٤٨

(٧) - السابق : ١٤٨

(٨) - السابق : ١٥٧

(٩) - السابق : ١٥٧

(١٠) - السابق ، آخر ص ١٥٧

(١١) - السابق : ١٥٩

(١٢) - السابق : ١٦٠

(١٣) - السابق : ١٦٠

(١٤) - السابق : ١٦١



الأسلوبية : الاتصال  
والنأثير

موسى رابعة

يبدو أن الاهتمام بعملية الاتصال الأدبي أصبح ظاهرة لها حضورها في الدراسات النقدية الحديثة، وسوف تتركز هذا البحث على الكشف عن الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية، إذ مع هذا المنهج النقدي " لم يعد الاعتقاد الذي ساد مدة طويلة ناجحاً، ذلك الاعتقاد المتمثل في أن جميع الملامح ذات الطبيعة الصرفية أو النحوية أو الدلالية يمكن أن تميز الكيان الأدبي لنص ما <sup>(١)</sup> .

وعلى هذا الأساس فإن الأسلوبية اهتمت اهتماماً كبيراً بدور القارئ إذ لم يعد الأسلوب مجرد تحديد الظواهر الأسلوبية وتعيينها، وإنما انصب الاهتمام على دور القارئ وما يمارسه الأسلوب عليه من سلطة أو تأثير، إذ لا يشكل الأسلوب حضوره الفاعل إلا من خلال القارئ، الذي أصبح ركناً فاعلاً وأساسياً في الدراسات الأسلوبية.

ووفق هذا التصور تصبح الأسلوبية مألوفة لجانب أساسي وجوهري وهو ما يعرف بأسلوبية التلقي، " ولذا ينبغي فهم الأسلوب على أنه ظواهر معينة في نص ما ؛ أو يقصد اتجاهاً في مسألة الإبداع الفني أو يتم تحليله بالنظر إلى تأثيره في القارئ ويمكن للإنسان أن يرمز لهذه الإمكانيات الثلاث على أنها نظرية أسلوبية نصية داخلية، وأسلوبية إنتاج وأسلوبية تلق، ولهذا يأتي قطاع الاتصال الأدبي في المقدمة، إن عنصر الأسلوب لا يمكن تجريده من النص ولا من المؤلف ولا من المتلقين <sup>(٢)</sup> .



وقد احتلت أسلوبية التلقي أهمية كبيرة من حيث صلتها الوثيقة بعملية الاتصال والتأثير، إذ إن الاتصال الأدبي يتحقق من خلال التأثير الذي يحققه النص على القارئ، ولذلك فإن عملية الاتصال الأدبي تختلف من عملية الاتصال العادي أو اليومي والسبب في ذلك يرجع إلى أن الاتصال الأدبي يتوجه إلى متلقين متعددين وغير معروفين ومتجددين في كل زمان ومكان.

حدد رومان ياكسون أطراف عملية الاتصال الأدبي من خلال ستة أركان إذ يوصل المرسل خبراً إلى المستقبل وينبغي أن يعتمد ذلك على سياق، ويتطلب الأمر نظاماً لغوياً مشتركاً بين المرسل والمستقبل ووسيلة اتصال، والمقصود بوسيلة الاتصال قناة بالمفهوم النظري الإعلامي والتي من خلالها يتصل المرسل والمستقبل أحدهما بالآخر ويضع ياكسون هذه العناصر الستة في النموذج التالي :

السياق

الخبر

المرسل ----- المستقبل

وسيلة الاتصال

الشفرة (النظام اللغوي)<sup>(٣)</sup>

وفي ضوء هذا التصور الذي يقدمه ياكسون يكون المتلقي في الدراميات الأسلوبية عنصراً هاماً، إذ إنه هو الذي يتلقى الرسالة، وإن ذلك يعني أن الرسالة يجب أن تمارس تأثيراً في المتلقي، ولذلك فإن الأسلوبية أصبحت تمثل منهجاً لفهم النص وأهم مرجع لهذا الفهم هو

التأثير في القارئ، ومما يدعم مثل هذا الرأي ما ذهب إليه بلومفيلد الذي عرف الظاهرة اللغوية " بكونها سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات تتحول هي الأخرى إلى استجابات أخرى<sup>(١)</sup>.

ويبدو أن عنصر التأثير يتحقق من خلال عملية الاتصال، وهو العنصر الذي يفتح أبواب النص للقارئ، لكي يفك أسرارهِ ويكشف عن رؤيته للعالم وللأشياء، فالمنبهات كفيلة بإيقاظ وعي المتلقي واستنفاره لدرجة يضحى فيها هذا المتلقي وأفعاً تحت سلطة التأثير الناتج عن المنبهات التي تولدها الظاهرة اللغوية، التي تتحول إلى شحن المتلقي شحناً عاطفياً.

إن عملية الشحن العاطفي أضحت عملية أساسية في خلق تأثيرات وادهاشات للقارئ، حتى إن مفهوم الأسلوب عند بالي " قد تمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة أو الفاعلية المتبادلة بين العناصر التجريبية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة<sup>(٢)</sup>.

تصبح عملية تأثير الظاهرة اللغوية في القارئ خاضعة للجوانب العاطفية التي تعكسها هذه الظاهرة، وقد تطورت هذه النظرة إلى ظهور نوع من الأسلوبيات سميت بالأسلوبية التأثيرية Affective stylistics على يد ستانلي فيش<sup>(٣)</sup>، وقد تمثلت هذه الأسلوبية بتأكيدِها على أن اللغة تحمل بين ثناياها شحناً عاطفياً يمارس تأثيره في القارئ، وإن ردود فعله على هذا الشحن العاطفي يمثل شكل التفاعل الذي يقوم بينه وبين النص.

ويظهر المتلقي على أنه قطب الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية، فالدراسة الأسلوبية - أو أسلوبية التلقي على التحديد - تحاول أن تبرز حضور المتلقي ودوره في فهم النص وذلك من خلال التفاعل معه، وبذلك لم يعد المتلقي في الأسلوبية مستهلكاً وإنما أضحي مشاركاً ومنتجاً ومعيداً لتشكيل النص. وبهذا يصبح المتلقي طرفاً أساسياً من أطراف عملية الاتصال الأدبي وذلك من خلال تأثير الظاهرة اللغوية فيه.

## أولاً : الاتصال والاختيار :

لقد عرّف كثير من الدارسين الأسلوبيين الأسلوب بأنه اختيار<sup>(٧)</sup>، وهذا التعريف يعني في المقام الأول أن المبدع يؤلف نصه على نسق معين مختاراً كلماته وعباراته وصيغه وإيقاعه وشكله الفني من بين إمكانيات واحتمالات متعددة، وعلى هذا الأساس فإن الاختيار يبدو أكثر التصاقاً بالمبدع منه بالمتلقي، وينتج عن الاختيار سؤال هام هو لماذا يختار المبدع هذا البناء الأسلوبي دون غيره ؟ فعندما يصادف القارئ ظاهرة أسلوبية أو منهجاً أسلوبياً فإنه يثار ويستتفر لمعرفة السر الكامن وراء مثل اختيار هذا المنبه دون غيره.

ولذلك يصبح الاختيار عنصراً محورياً اختاره المبدع وبقي على المتلقي أن يجد له تفسيراً أو تسويقاً. " إذ يتصل مفهوم الإبداعية بمفهوم شديد الخطورة هو مفهوم " التخير "، والواقع أنه لا يمكن الحديث عن الأسلوب من غير أن يكون خياراً بين نمطين أو عدة أنماط تعني الشيء نفسه، وإن كان كل منهما يضيف إلى التعبير لطيفة إبداعية

مختلفة عن اللطائف الأخرى التي تضيفها الأنواع الأخرى... وربما يحاد عن نمط إلى نمط آخر من الاختيار لغاية معينة كالغاية بكلمة أو الاهتمام بها أو لفت انتباه المخاطب إليها أو محاولة التأثير فيه<sup>(٨)</sup>.

إن عملية الاختيار الأسلوبية تتأسس في المقام الأول على تحديد دور القارئ في تلقي هذا الأسلوب والتفاعل معه كما يريد المبدع أن يحرك وعي القارئ وإدراكه، وسواء أكان الاختيار مرتبطاً بالموقف أو بالصياغة فإنه أضحي عنصراً مهماً من عناصر عملية الاتصال الأدبي، ولذلك تحدثت الأسلوبية عن نوعين من الاختيار : ' الاختيار النفعي الذي يقتضيه موقف المبدع من المخاطبين وهذا قريب مما يعرف في البلاغة العربية بموافقة الكلام لمقتضى الحال والنوع الثاني وهو الاختيار النحوي الذي تتحكم فيه مقتضيات الصياغة<sup>(٩)</sup>.

وإن كلا النوعين يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي، الذي يسعى إلى إدراك الأسلوب وتفسيره بشكل تضاء فيه الزوايا المعتمدة من النص، وإن إضاءة هذه الزوايا يعني الاتجاه الحقيقي لفك رموز النص وأسراره اللغوية، ولا تصبح عملية الاختيار عملية حقيقية إلا من خلال إدراك القارئ للعناصر المختارة من بين احتمالات اللغة وإمكاناتها المتعددة.

وتتجلى فاعلية الاختيار في عملية الاتصال الأدبي، إذ إن للاختيار الذي تم انتقاؤه - بالطبع - تأثيراً في النص، وهذا يعني إشارات أسلوبية للقارئ، ولذلك يحتل القارئ مكانة بارزة في نظرية الأسلوب الأدبية الاتصالية<sup>(١٠)</sup>، وإن مثل هذه الرؤى لا تظهر للقارئ هامشياً وإنما لا يتحقق الوجود الأسلوبى أو الفعل الأسلوبى إلا بحضوره وتجليه.

وإذا كان الأسلوب يفهم على أنه اختيار من المؤلف وسواء أكان ذلك اختياراً واعياً أم غير واع فإن الاختيار يحتاج إلى استرجاع القارئ وإدراكه وفهمه، ولذلك يفهم الأسلوب على أنه " نتيجة لاختيار المؤلف من إمكانيات متنافسة في إطار النظام اللغوي واسترجاع القارئ، إن تأثيرات الأسلوب تنتج من تبادل اللعب المنتظر، فإن الأسلوب ليس خاصية ثابتة في النص وإنما هو كيفية ممكنة ينبغي أن تسترجع في عملية الاتصال<sup>(١١)</sup>."

يعتمد استرجاع القارئ على مبدأ أساسي وهو أن الاختيار من جانب المبدع يهدف إلى إثارة انتباه المتلقي وإن ما يثير انتباهه ينبغي أن يكون مقصوداً ومدركاً، وما هو مقصود ومدرك لابد أن يحرك المتلقي ويثيره ويجعله مستوفزاً للدخول إلى عوالم النص من خلال المنبهات التي تتجلى في هذا النص، ولكن كيف يمكن أن يتحقق عنصر الانتباه في عملية القراءة ؟

إن ما يختاره المبدع لابد أن يسهم في إثارة انتباه القارئ ودهشته، فوسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من الانحراف<sup>(١٢)</sup>، فالانحراف عنصر أساسي من العناصر التي تسهم في عملية التواصل الأدبي، ولأن الانحراف له تأثير كبير ومباشر في المتلقي فإنه يغدو وثيق الصلة بعملية الاتصال الأدبي.

ومن هنا فإن الاختيار والانحراف يشكلان أهمية كبيرة في أسلوبية التلقي، إذ إن الاثنين يمارسان سلطة ما على المتلقي الذي يجد نفسه مدفوعاً لتأويل اختيار المبدع والانحراف البارز أمامه في النص ،

\* فلا بد أن استرجاع القارئ للأسلوب يتحدد من خلال توقع القارئ كما يرتبط بمعارف القارئ السابقة مثل خبرات القارئ ومعرفته بالأعمال الأدبية الأخرى وأخيراً بتصويراته عن الكيفية الأدبية والمقاييس الجمالية<sup>(١٣)</sup>.

ومن هنا فإن الظواهر الأسلوبية التي يتشكل منها نص ما يمكن أن تعين على أنها اختيار من المبدع، وأن هذا الاختيار يطلب استرجاعاً من القارئ، وهذا الاسترجاع يمكن أن يتجلى حضوره إذا كان الاختيار غريباً على خبرة القارئ ومعرفته الأولية، إذ إن الأسلوب يشكل تأثيره في القارئ من خلال ما يحدثه من مفاجأة وعدم تحقيق التوقع، وبذلك يسود الانتظار الخاب لأن الفجوات التي تتخلق في النص تكون فجوات لا ينتظرها القارئ. وكلما كانت الأشياء غير منتظرة وغير متوقعة فإنها تشكل تأثيراً كبيراً في القارئ مما يحدث التواصل بينه وبين النص الأدبي.

إن إنتاج الدلالة في الدراسة الأسلوبية يصبح أمراً موقوفاً على القارئ، فهو يدرك ذلك من خلال وعيه باختيار المبدع، وإن هذا الوعي والإدراك يمتثلان في الصورة الجمالية التي تتحقق من خلال الأساليب التي يختارها المبدع، ولما كانت هذه الجمالية هي التي تمارس تأثيراً في المتلقي فليس شرطاً أن تكون قائمة على التناسب وإنما يمكن أن تقوم على التضاد. وبذلك تغدو أساليب النص واسترجاعها من جانب القارئ عملية أساسية في التواصل مع النص، "فأنت لا تستطيع أن تورد طباقاً أو جناساً أو استعارة أو أي تكتيك بلاغي دون أن يداخله العنصر الإخباري"<sup>(١٤)</sup>.

يحدث مثل هذا الاتصال والتأثير في المقام الأول عندما يتشكل

في النص إجراء أسلوبى غير منتظر أو مقابلات دلالية غير متوقعة وتكون هذه العناصر هي الأكثر بروزاً عبر سياقات النص المختلفة، مما يهيئ للقارئ الانتفاة إليها ومحاولة تأويلها " ولذلك يدعو النص القارئ إلى لعبة الانتظار " هناك معنى آخر يجب مطاردته "، أو لعبة المفاجأة (ليس المعنى حيث كان منتظراً)، أو لعبة الخيبة (بعد أن خاب التأويل تظل ضرورته قائمة)<sup>(١٥)</sup>.

إن الإجراءات الأسلوبية التي يقصد المبدع من ورالها ممارسة مثل هذه الألعاب، لابد أن تكون هي الإجراءات التي يركز عليها القارئ : لأنها تصدم معرفته وخبرته ومقاييسه الجمالية وكلما حدثت مثل هذه الأشياء فإن عنصر التأثير يكون عنصراً أساسياً يسهم في إحداث التواصل أو محاولة إحداثه، ولا يتحقق هذا التواصل إلا باسترجاع القارئ لمثل هذه الإجراءات الأسلوبية، وستحاول هذه الدراسة أن تطبق مقولة الاتصال والتأثير على بعض الإجراءات الأسلوبية التي انعكست في الشعر العربي المعاصر وذلك من خلال الوقوف عند بنية التضاد ودلالة النص البصرية.

## أولاً : بنية التضاد :

يكتسب التضاد أهمية كبيرة عند حضوره في سياق شعري، إذ إنه يشكل المخالفة، والمخالفة تغزو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه، حتى إن ريفاتير عرّف الأسلوب " على أنه سياق يكسره عنصر غير متوقع ". وقد تمثلت هذه الإجراءات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، يقول رفعت سلام مثلاً :

أنا القاتل البريء

أنا الخائف الجريء

أنا الغائب الدفين

أنا الأدبية الغائبة

.....

تقول له الوديان الناعمة اخلع الآن نفسك وتقدم

باليسرى تجد ريحا وريحانا وحلية مباحة<sup>(١١)</sup>.

يتشكل هذا المقطع الشعري من تكرار اساق متساوية متشابهة، وهذه الأساق اللفوية وإن كانت تنبئ بالانسجام الظاهري على صعيد بنية التوازي إلا أنها تشكل انسجاماً من خلال بنية التضاد المعكوسة والمكثفة بشكل لافت، إن هذه الظاهرة تشكل بروزاً، والبروز من أهم الطرق التي تلفت النظر الى الاجراء الأسلوبى الذى يعتمد الشاعر هنا. ففي كل سطر شعري تظهر "الأنا"، لكن ظهورها يتوزع بين قطبين متضادين هما : القاتل / البريء، والخائف / الجريء، والأدبية / الغائبة.

فعلى صعيد البناء الأسلوبى يبرز التماثل فى البناء، ولكنه تماثل يشي بالتناقض على صعيد دلالي، إذ كيف يمكن الجمع بين القاتل والبريء، والخائف والجريء.... إن ذلك لابد أن يمارس سلطة على القاريء وقد تتحقق هذه السلطة من خلال بروز عنصر التضاد والتخالف الذى أعطى لهذا المقطع الشعري بنائية وإيحائية، فالمتلقي يصادف هنا تضادات لا يعرفها من قبل، ولذلك عليه أن يعود إلى السياق ويسترجع هذا الأسلوب، عبر التأثير والمفاجأة وهو يتابع قراءة هذه الأسطر.



تحيل هذه البنية على دلالات عميقة تكشف عن توزع الأنا وتشتتها إلى درجة الهذيان والهلوسة، إنها الأنا التي لا تعرف حقيقتها، لأنها ذات تقدم رؤية مؤطرة بالمرارة والأسى، واليأس والخيبة فكل شيء يسخر من هذه الأنا التي أصبحت مجالاً للاستهزاء والفكاهة السوداء، عبر لغة عنيفة تمثل عنفها في انتهاك حدودها المألوفة.

وربما لا تكون بنية التضاد بنية مكثفة ممتدة عبر أسطر القصيدة، بل ربما تكون عبارة عن نسق يأتي مرة ثم يخبو ويتلاشى عبر سياقات أخرى تتضمنها القصيدة، يقول أحمد عبدالمعطي حجازي :

أنا هنا، على الطريق يا حبيبتي أنتظر

وفي لمي ابتسامة تموت ثم تزدهر<sup>(١٧)</sup>

نعكس بنية التضاد في السطر الأخير التّأرجح بين الموت والازدهار والتفتح والألق والبهجة، إذ إن الشاعر يختار أن يقدم نقيضين بصوران حالته النفسية، مع أن أمامه إمكانيات أخرى للتعبير عن التضاد، لكنه يختار هذه البنية دون سواها، لأنها حينما تسترجع من القارئ تشكل عنده تأثيراً فعالياً يستطيع من خلاله أن يسوغ مثل هذه البنية، وتسويغها مائل في أن الابتسامة تموت وتختفي ثم لا تلبث أن تزدهر، فثنائية الموت والازدهار هنا تصبح ثنائية تؤسس البعد الشعوري لدى القارئ وتعنى لديه الإحساس بضرورة التفاعل مع النص ؛ لأن الأسلوب دون تلق من القارئ يظل شيئاً هامشياً وحسب.

ويمكن أن يشكل اللون تضاداً على مستوى الإيحاء أي ما يوحي به اللون، يقول محمد إبراهيم أبو سنة من قصيدة له بعنوان " الأغنية المرحّة " :

عد لي يا أزوريس الأخضر

عد لي من حفاجر كل الطير

كل جذور الوادي تشكو

جذر بيكي جذر

عدلي سوف نهز بأيدينا

هذا الكون الأصفر

يعد الشاعر هنا إلى تشكيل عالمين متناقضين، والعنصر الذي أبرز هذا التناقض هو اللون، إذ إن ما يشيعه أزوريس الأخضر من دلالات الحياة والتجدد والخصب يتعارض بشكل أساسي وجذري مع الكون الأصفر، وهنا استغل الشاعر دلالة الألوان ليشكل عوالم تبدو متناقضة، وقد هيا له اللون هذا التناقض وذلك بما يحمله من دلالات وإحياء وظلال إذ إن ارتباط اللون الأخضر بأزوريس يحمل دلالة إيجابية وإن دلالة اللون الأصفر المرتبطة بالكون تحمل دلالة سلبية.

وتبرز من خلال بنية التضاد انعكاسات مباشرة، إذ إن معرفة القارئ بدلالات الألوان من خلال السياق تشكل استرجاعاً لدلالة مثل هذا الأسلوب من خلال الرؤية والخبرة والمعرفة الأولية، فاللون الأخضر يتحدد من علاقته مع اللون الأصفر، وذلك من خلال خبرة القارئ ومعرفته وثقافته، فالألوان لابد أن تكون هنا إشارات تقود إلى التواصل مع النص الشعري. ولذلك فقد ركز ريفاتير على ثنائية النص والقارئ بشكل أسامي \* وعلى هذا الأساس يكون \* الشعر (قضية استجابة) من القارئ، والكلمة الشعرية عندئذ هي \* الباعث \* لهذه الاستجابة، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهني.<sup>(١٩)</sup>

ويبدو أن فاعلية أسلوب التضاد تحمل معها صراعات نفسية ووجدانية لا تعمل في ذهن المبدع فقط، وإنما تثير وعي القارئ وتحرك إدراكه، وبخاصة عندما يستخدم الشاعر مزاجات لا يبدو فيها ترابط أو تآلف، وانعدام التآلف والترابط يحدث استنفاراً في وعي القارئ وفي إدراكه . يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة له :

القمر الأعمى يبطن الحوت

وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت

نار المجوس تطفأت

فأوقد الفاتوس

وأبحث عن الفراشة

لعلها تطير في الظلام الأخضر المسحور

وأشرب ظلام النور<sup>(٣٠)</sup>

يتشكل هذا المقطع من القصيدة باعتماده الواضح على بنية التضاد، وهي بنية ذات أبعاد نفسية ومعنوية في آن واحد، فالبياتي الذي وظف شخصية الخيام في هذه القصيدة يعبر عن رؤيته الخاصة به، ويقدم بنى متضادة، وأول ما يصادف وعي المتلقي التضاد المائل بـ (القمر الأعمى)، فالقمر الذي يمثل النور والهداية يتحول في رؤية الشاعر إلى انطفاء وخمود، وهذا يشكل غربة طبيعية تلتقي مع غربة الشاعر الحقيقية التي لا يحيا فيها ولا يموت، ومما يدعم هذا الجو المظلم قوله : " نار المجوس تطفأت " ليؤكد الانطفاء وانعدام النور والتألق ، وحتى يتجاوز الشاعر هذا الموقف المتصادم فإنه يقيم تضاداً بين " تطفأت وأوقد " ؛ لأن الانطفاء لحظة لا ترغب فيها النفس، ولذلك

فهي تطمح إلى الاتِّعاد والاشتغال، وهو اتِّعاد تنار فيه النفس من الداخل وبخاصة عندما يتجلى الخطاب القائم على التضاد أيضاً في قوله " واشرب ظلام النور " .

ففي عبارة " واشرب ظلام النور " تتشكل بنية استعارية تجاور الطباق لتتعانق هاتان البنيتان لتأكيد موقف الأنا من الظلام الذي ترغب في إزاحته وإحلال النور مكانه، فحسية الصورة ومجاورتها للطباق تعمق هاجس التضاد وتعطي الأشياء ماهيات لا تنتمي إليها فالظلام لا يشرب، إضافة إلى ذلك فإن عنصر الدهشة الشعرية يتحقق من خلال التضايف بين الظلام والنور، " ظلام النور "، وهو تضايف أو مجاورة ليست عادية، وإنما هي قائمة على الخرق والشذوذ والابتعاد عن حدود الواقع والمألوف، وهذا ما يعزز شعرية الكلمات الكامنة في التضاد.

يصبح التضاد عنصراً حيويًا من عناصر الشعرية، كما أنه يغدو عملية فاعلة في التلقي والتصدي له من جانب القارئ، إذ إن لغة التضاد " تمثل أحد منابع الرئيسية للفجوة مسافة التوتر، وإنما إذا أحسنا اكتناء التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في نهاية المطاف أن نوضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاناة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها " (٢٢).

وتجلى بنية التضاد عندما تشكل صورة استعارية، إذ تتعمق أبعاد التضاد وإيحائيته وتضحى عناصر الإثارة والدهشة والمفاجأة والانتظار الخائب ممثلة في استرجاع المتلقي واستجابته، وتتكشف مثل هذا النمط عند بعض الشعراء الذين يشكلون لغة جديدة عبر اكتناء أسلوب التضاد وفاعليته النفسية، يقول أدونيس من قصيدته " فارس الكلمات الغريبة " متحدثاً عن مهيار :

هو ذا يأتي كرمج وثني

غازياً أرض الحروف

تأزقاً يرفع للشمس نزيغه

هو ذا يلبس عري الحجر

.....

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة<sup>(٢٢)</sup>

يشكل الشاعر صورة لمهيار عبر سلسلة من الصفات التي منحت له، ولكن العبارة الأكثر انتهاكاً للمألوف والعادي هنا متمثلة بقوله " هو ذا يلبس عري الحجر "، إذ تتأسس الاستعارة هنا على البناء المجاور المتضاد وهو " يلبس والعري " وإضافة العري إلى الحجر، ولذلك تتشكل الاستعارة من خلال بنية التناظر والتعارض، وهذا إشارة إلى دلالات وإيحاءات متمثلة بالحجر الدال على الصلابة والعنف والخشونة، ولذلك اسهمت بنية التضاد في رسم صورة استعارية تناولت من خلالها الهواجس والانفعالات بشكل مثير، " فازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية.. ولذلك فإن مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة<sup>(٢٣)</sup> .

وقد يتخذ التضاد شكلاً آخر غير هذه الأشكال التي أشارت إليها الدراسة، وهي أن تكون القصيدة كاملة مبنية على فعل من الأفعال مثل الفعل المضارع ثم يبرز فعل جديد مناقض له وهو الفعل الماضي لتشكل الأفعال نمطاً تضادياً تكمر حركة القصيدة وتحولها إلى نقطة جديدة كما في قصيدة إبراهيم نصر الله " العائد " يقول :

يعود المهاجر من موته كل يوم

إلى نخل حانطه...

ودروس القراءة

للظل يحبو ويرتاح في هدأة الكنيام

يعود المهاجر من موته كي يللم أنفاسه من حجارة سنملة الدار

من قلمي الحليب

ومن حشرات الهواء

يعرف الشجرات

زوايا البيوت القديمة

وقع خطي أمه في اللثام

حكايات جدته للعفاريات

حتى يناموا

وتقطف من أنجم الليل من بعد غلوتهم ما تشاء

لم يكن فيه ما يشبه الغرباء بشيء

ومر غربياً

ولكن كل الذين رأهم على العتبات هنالك

كانوا هم الغرباء<sup>(٢٢)</sup>

تعكس هذه القصيدة زخماً حضورياً للفعل المضارع المتمثل

بالأفعال الآتية "يعود، ويحبو ويرتاح ويللم، ويعرف، وحتى يناموا

وتتوقف ، ولم يكن ويشبه " . إن الفعل المضارع هنا تجسيد اللحظة الحلم بالمستقبل ومحاولة الخلاص من الوجد ! إن تكرار الفعل المضارع يشي أول ما يشي بتعلق وثيق بالحاضر والمستقبل، وكل هذه الأفعال تقف في موازاة فعلين ماضيين هما : " مرّ ورأهم " ليقفاً في مقابل الأفعال المضارعة عبر تلاحم بين حالتين متوزعتين لا في الزمان فقط، وإنما في الشعور أيضاً، إذ إن العائد مر غريباً لكنه في الحقيقة ليس غريباً وإنما الذين يقفون على العتبات هم الغرباء.

## ثانياً : الرؤية البصرية وقضية الاستجابة :

لقد اعتاد القارئ العربي على شكل هندسي ثابت للقصيدة العمودية التي لا يشكل فضاؤها بعداً مثيراً في نفسية القارئ، وإن النمط الثابت لكتابة القصيدة العمودية شكل نظاماً وقاعدة، تمثل الخروج عليها باجتراعات الشعراء المعاصرين الذين قدّموا أشكالاً مختلفة للكتابة ابتداءً بالخط وشكله وانتهاءً بالرسومات والنقطيع إلى غير ذلك من مثل هذه الأشكال التي تتعلق بالرؤية البصرية أكثر مما تتعلق بالصور البلاغية اللغوية وغير ذلك من عناصر النص.

فعلى صعيد كتابة القصيدة يمكن للمرء أن يرى كيف يصد الشاعر إلى استغلال شكل الخط الذي يؤدي إلى مستوى تعبيرى مستقل بعيداً عن التناول في الطروحات البنيوية واللسانية وغيرها من الطروحات الأخرى، وقد أصبحت عملية الكتابة وشكلها قضية جوهرية داخلية في صلب عملية تلقي، لأن اختيار الشاعر لكتابة كلمة بشكل ما لا يمكن أن يكون دون قصديّة يتوخى الشاعر من ورثها إشارة رؤية القارئ البصرية قبل أن يثيره إثارة أخرى، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر جواد الحطاب في قصيدة له بعنوان " الأم " :

أشارت عليها امرأة

أن تخلي المقادير للواحد الأحد "

وتنام

الظلام تناسل تحت الظلام

السريـر - الفراغ

السريـر - السكون

ولا شيء

.... أحقادها

في الـ هناك

هناك تدور المعارك قال الصغار لها

وأشاروا بعيداً

وأحقادها في الـهناك<sup>(٢٥)</sup>

يبدو هنا خروجات اقتضتها عملية الكتابة وشكلها وأول ما يلاحظ هنا هو دخول ال التعريف على هناك وهذا شيء غير مألوف وعادي لكن دخوله هنا يعني اهتمام الشاعر بالمكان، والذي يدل على ذلك أن الشاعر عمد إلى كتابة " هناك " بخط سميك مما يؤدي إلى " النبر البصري "، وكأن الشاعر يريد أن بلغت نظر القارئ إلى كلمة ما تصبح أقرب ما تكون إلى الكلمة المفتاح التي يمكن من خلالها الدخول إلى عالم النص.

إن التفاعل الذي يمكن أن يحدث بين هذا النص والمتلقي تفاعل



يتأسس في المقام الأول على الرؤية البصرية أو الإدراك البصري، إذ إن اختيار المؤلف لهذا الشكل الكتابي يمكن أن يكون أسلوباً كاختيار أي أسلوب بلاغي آخر، إذ إن الفضاء البصري للنص يتحول هو الآخر إلى أسلوب، ولذلك يمتلك الإدراك البصري فاعلية أساسية لأنه فعل إيجابي، "إذا لا ينتهي تحديد الدلالة عند رؤية الصورة بل تتضافر عناصر أخرى تعرف بـ (العوامل التنظيمية) أو (الجدلية) التي تحدث تفاعلاً مستمراً بين جهازنا الإدراكي وموضوعات الإدراك المحيطة بنا، وهكذا تساهم العين بقدر نسبي في تشكيل ما تستقبله من الدلالة"<sup>(١٩)</sup>.

إن تركيز الشاعر على "هناك" في هذه القصيدة لابد أن يكون مقصوداً به إنه يريد أن يتحدث عن المعركة "هناك" لأن قلب الأم معلق بأحفادها والجنود الذين يعيشون "هناك"، لتصبح "هناك" مكاناً غير محدد تحديداً دقيقاً. وكأن الشاعر قصد إلى ذلك قصداً من أجل تشويش المتلقي الذي يدخل في مناهات الكتابة وأشكالها وما يكتنفها من غموض في كثير من الأحيان.

ومن هنا يصبح التلاعب بالحروف وبأشكالها المختلفة وسيلة لجذب انتباه القارئ الذي يصادف بصرياً شكلاً غير مألوف ينبغي أن يعود إلى استرجاعه واستقباله استقبالاً ناتجاً عن التشويش البصري الذي يؤدي إلى تشويش نفسية القارئ الذي عليه أن يتواصل مع النص الشعري.

وتتجاوز عملية التشكيل البصري للنص الكلمة الواحدة إلى هندسة القصيدة بشكل أو بآخر، ومن الأمثلة على تشكيل ذلك قصيدة فوزي السعد المعنونة بـ "دليل الطيور" إذ يقول مختتماً قصيدته :

هكذا

سائل

أسوق

قطار

الأمانى

كموج

يسوق

الزبد

وسابقي

أبل

الطهور

على ضفة

وأنا تائه

لم يداني

أحد

يبدو أن هذا النمط من التشكيل الشعري لا يمكن أن يكون لعبة  
ممجوجة بعيدة عن نسيج النص ورويته ولحمته، إن كل كلمة كما يتضح  
وضعت في سطر وهذا يمثل انتهاكاً لمعرفة القارئ الأولية وذلك من  
عدة نواح ، الناحية الأولى يتمثل الانتهاك لدى القارئ الذي اعتاد على  
أسلوب الشطرين وأما من الناحية الثانية فإن الشاعر اختار أن يضع في

كل سطر كلمة واحدة بشكل متتابع ومائل، وأما من الناحية الثالثة فإنه شكل من الكلمات رسماً وشكلاً هندسياً يشغل المخلبة البصرية أو الإدراك البصري للقارئ الذي لم يعتد على مثل هذا التشكيل البصري للشعر. إن " الخطاطات تزود محلل الخطاب بطريقة للتفسير ولتأويل الخطاب وهي بذلك وسيلة لتمثيل تلك المعرفة الخلفية التي نستعملها كلنا ونفترض أن الآخرين يستطيعون استعمالها حتى تنتج أو تؤول الخطاب".<sup>(٢٧)</sup>

إن الشكل الهندسي الذي تقدمه هذه القصيدة لابد أن يكون تابعاً من اختيار الشاعر وكأنه لا يكتفي بأن يعبر عن رؤيته وموقفه بالكلمات فقط، وإنما بالرسم الهندسي أيضاً. فلماذا جاء هذا التشكيل الشعري على هذا النحو، إن النظرة إلى عنوان النص المرسوم به (دليل الطيور) تؤكد كيف أن الشاعر يرسم طيوراً يكون هادياً ومرشداً، وقد دلل على ذلك بقوله في ثانيا القصيدة :

الطيور والى

أنا رأس سهم

يشق سديم الفضاء

فهو السهم بهوي

على ذيله

أي رأس عقيد

وكم صخرة خلف باب السماء

تبدو مثل هذه الخطاطات أو الفضاءات جزءاً لا يتجزأ من بنية النص، وأهميتها تكمن في تدعيم رؤية النص وتأكيداً، ولذلك فإن

التشكيل البصري يمتلك أهمية في إنتاج الدلالة، إذ تتضافر الأسماء غير اللغوية إلى الدوال اللغوية لتسهم في إثبات الدلالة وإثبات المعنى، ولذلك يكون الفضاء البصري للنص عنصراً فاعلاً في إقامة تلازم بين الإجراء اللغوي والتشكيل البصري.

وعلى مستوى التلقي فإن الفضاء البصري والخطاطات تعد من تقنيات القصيدة المعاصرة التي تحتاج إلى استرجاع واستجابة في عملية التلقي، وذلك يظهر من خلال مستويين، " مستوى أول تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة العربي من اليمين إلى اليسار والتشكل الخطي للتوزيع وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر من اليمين إلى اليسار ؛ ومستوى ثانٍ يمثل درجة أعلى في التفضنة وبذهب في استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوظيف جملة من التوزيعات الطباعية وتقنيات الإخراج في تشكيل الدال البصري<sup>(٢١)</sup>.

ووفق هذا التصور فإن التوزيعات الطباعية وتقنيات الإخراج تمثل الانحراف عن الأسلوب المتعارف والشائع وهو أسلوب الشطرين أو أسلوب السطر في بعض الأحيان، ولذلك يصبح ما اعتاد عليه القارئ من شكل قديم لتشكيل القصيدة الدرجة الصفر وما خرج عنه يمثل الانحراف الذي يتعاقب مع الأساق اللغوية والإجراءات الأسلوبية التي تشكل إيقاعاً لمدارك القارئ ووعيه، فإذا كان الاختيار يؤثر في القارئ بطريقة غير مباشرة فإن تأثير الانحراف يكون مباشراً وفاعلاً ومؤثراً.

وقد يشكل الشاعر في قصيدته توازياً بصرياً غير مألوف، مثال ذلك ما جاء في قصيدة " أيلول " لأمل دنقل، إذ إن القصيدة تشغل جزءين من الصفحة، الجزء الأول مخصص للصوت والجزء المقابل مخصص للجوقة الخلفية، يقول أمل :

## (صوت)

## (الجوقة)

أهلول الباكي في هذا العام  
ما نحن يا أهلول  
يخلع عنه في السجن كلنسوة الإعدام  
لم ندرك الطغنة  
تسقط من سترته الزرقاء . . الأرقام  
فحلت، عينا اللغة  
في جيلنا المخبول  
يمشي في الأسواق  
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية  
ليقول لنا : إن ... الجالس متكناً

قوى عصاه  
قد حلت اللغة  
قد مات ولكننا نحسبه يفوق حين نراه !!  
في جيلنا المخبول  
أواه (٣٠)  
فنحن يا أهلول  
لم ندرك الطغنة

... ..

يعكس هذا النمط من التشكيل الشعري صورة بصرية متوالية يروح " الصوت " بما يريد وتأتي " الجوقة " لتفسر أو تؤكد طبيعة ما يعنيه هذا الصوت، فلا تكون الجوقة صدى للصوت وإنما تتوحد معه، ففضاء النص يتلاقى مع نبرة اللغة التي حملت توظيف قصة موت النبي سليمان، وقد شكلت القصيدة بنية درامية لم تحدها اللغة فقط وإنما حددها شكل القصيدة أيضاً.

إن مثل هذا التشكيل الشعري يكشف عن تقنية غير معهودة لدى

القارئ الذي اعتاد على أن يقرأ القصيدة الحديثة قراءة عمودية سطرًا تلو السطر لكنه يصادف هنا صوتًا آخر هو صوت الجوقة، إذ إن الشاعر نقل التقنية المسرحية على الورق ليكون هناك أكثر من صوت، فعلية التشكيل الشعري على مثل هذا النحو تستحث البصر من خلال اللجوء إلى نمط كتابي للصفحة الشعرية مختلف عما هو مألوف.

وإلى جانب هذا التشكيل الرمزي يغدو الفضاء النصي قادرًا على الكشف عن بلاغة البياض<sup>(٢١)</sup> مثال ذلك قول أمل دنقل :

أيها الشعر... يا أيها الفرع المختلس

... ..

كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرتك العسس<sup>(٢٢)</sup>

... ..

إن مثل هذا البياض يغدو ضمن هذا السياق كلاماً له بلاغته، فعندما تلمس العين مع هذا البياض تصطدم به، لأنه يمارس جرأة وشجاعة ويخفي كلاماً يظل غير مقروء . وربما يكون هذا البياض تجسيدا للرفض، والنفي والقهر، وإن مثل هذا الصمت يترك للقارئ أمر ملته بما يتطلب السياق أو ربما لا يستطيع الشاعر قوله، " وكيفما كان الأمر فإننا أمام إيقاع تشكيلي يخاطب العين ! باعتبار أنه قد لا يظهر عند الإشتاد إلا في شكل صمت قد يطول أو يقصر<sup>(٢٣)</sup> .

ومن الأمثلة التي توضح الفضاء البصري للنص قصيدة سعدي يوسف (تسريح) التي يقول فيها :

هراء ١

بادلتني الليل بعيني

فقلت : إذن من يبصر هذا الليل ؟

بادلتني ما شئت : قميصي، صحيفة أغصاني

قبر أبي، لكني سأظل طريد الليل

أطارده

حتى لو دار على أهدائي نجم الليل

## أغنية ١

يا ليل، مر للذي، وأظلمت الوردة

والصبح... مرّ يذكر الصبح عنده ؟

الناس صارت تشوف الشوك والوردة

في واحد. آه لو كلمته... وحده<sup>(٣١)</sup>

يجتمع إلى الجزء الأول من هذا المقطع من القصيدة إطار يحمل أغنية أصر الشاعر على وضعها ضمن تأطير معين، فإذا كان البناء اللغوي للجزء الأول من هذا المقطع يلجأ إلى التعبير عن رؤية الشاعر باللغة فإن التأطير والتصوير يعمد إلى الكشف عن الفضاء اللغوي وإبرازه وجعله شيئاً محسوساً عن طريق المشاهدة.

يقيم الشاعر في البداية حوارية مع الليل الذي يسعى إلى مبادلة الشاعر بعينه، ولكن الشاعر يرفض ذلك ويصر على مطاردة الليل، لأنه

ليل مسكون بالرعب والخوف والقمع والتسلط، وقد جاء السياق البصري عبر التأطير ليعن كيف يعبر الشاعر عن رؤيته لهذا الليل، فالتليل نقيض الندى ومؤكد الإظلام لا صبح بعده، تتساوى الأمور فيه عند الناس، والشكوك والأوردة يريان على أنهما شيء واحد، ولذلك يكون الفضاء البصري إعلان واحتجاج على الليل وما يحويه من كبت وظلم. وقد استعان الشاعر بهذا الفضاء البصري ليعن رؤيته الأكيدة في مواجهة الليل الذي تعمقت دلالاته السلبية في نفسه. " ولذلك لا يمكن للمتلقى أن يستكنه النص ويغور في داخله ما لم يتمثل كلية صورته " الطباعية " ذلك أن جملة اتساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية، ولا عن بناء الصوتية والمعجمية والتركيبية<sup>(٣٥)</sup>.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك بعض التقنيات الأخرى التي تبدو مرتبطة بالفضاء النصي والقضايا الطباعية، منها على سبيل المثال التقطيع، ومن الأمثلة على التقطيع قول ادونيس :

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفاً

أ و ر ف و س

أ د و ن ي س

يتحقق أنها نظائره وأسماءه

من السيمياء

والشرقى<sup>(٣٦)</sup>

يبرز التقطيع هنا على أنه لعبة فنية ولغسية في آن واحد وذلك



من خلال المخالفة للكتابة التي تتوزع السطر الشعري على شكل حروف مقطعة للكلمة، فالغاية الأساسية من وراء ذلك تكمن في البروز والتجسيد لاسمين يرتبطان بأدونيس ارتباطاً وثيقاً، فهما إن لم يكونا حقيقة فهما من أسمائه، وكأنه بذلك يريد أن يمنح هذين الاسمين بعداً مهماً ولأجل ذلك فقد كتب الاسمان بالحروف المقطعة وعندما تقرأ الحروف المقطعة فإنها تقرأ بطريقة فيها جو طقسي، وكأن الكتابة المقطعة تمثل الصوت الذي يبوح به الإنسان في جو طقسي واحتفالي مهيب.

إن التقطيع شكل من الأشكال التي تحمل دلالة بلاغية يحملها الشكل قبل أي شيء آخر، وذلك ليمارس فعله وفاعليته في نفسية القارئ الذي تفيض نفسه بالأسئلة عن سر اختيار مثل هذا النمط من الكتابة التي تشكل معرفة جديدة تدهش القارئ وتجعله مدفوعاً للبحث عن تأويل مثل هذا الإجراء وتفسيره.

ويبدو أن طريقة الطباعة ذات تأثير فاعل في إشارة القارئ لا على صعيد الدلالة اللغوية وحسب، وإنما إثارته من خلال التشكيل الغضائي للنص القائم على لعبة البياض والسواد؛ إذ إن المراوحة بين هذين النمطين يؤسس بلاغة يمتلكها التشكيل البصري من خلال طريقة الكتابة التي تعمل على إنتاج دلالة جديدة بالإضافة إلى إنتاج الدلالة المتحقق من خلال بلاغة الأساليب اللغوية.

ففي قصيدة بدر شاكر السياب " الأسلحة والأطفال " يصادف القارئ تشكيلاً كتابياً جديداً، وتكمن هذه الجدة في طريقة الكتابة، وذلك من خلال سماكة الخط وتقطيع بعض الكلمات، إذ إن سماكة الخط تبرز بشكل واضح وتظهر هذه السماكة عبر كتابة الخط بطريقة غير عادية، يقول بدر شاكر السياب :

عصافير ؟ أم صبية تمرح ؟

أم الماء من صخرة ينضح

ولكن على جثة دامية ؟

وقبرة تصدح

ولكن على خربة بالية

عصافير ؟

بل صبية تمرح

وأصمارها في يد الطاشية

والحائنها الحلوة الصافية

تظفل فيها نداء بعيد

حديد عتق.... حتى

رصا.... ص

حبيب .. د (٣٧)

إن عنوان هذه القصيدة " الأسلحة والأطفال " يقتضي بعداً تناقضياً متنافراً، إذ إن العنوان يوحي بالأسلحة التي تعني الحروب والموت والدمار والاندثار ويعطف الشاعر على الأسلحة كلمة الأطفال التي تعني البراءة والنقاء والطهر ، وكأن الأسلحة تسعى إلى قتل هذه المعاني التي يراها الشاعر في الأطفال وما يمثلون من رموز ودلالات، ويحاول الشاعر أن يرسم عالماً مهدداً بالدمار والخراب، فيركز على الأطفال الذين يمثلون البراءة والسلام والوداعة.

وتبدري في هذا النص الخطوط وتشكيل بعض الكلمات الذي جاء على طريقة خاصة في الكتابة وهذا متمثل في طريقة كتابة العبارة " حديد عتيق رصاص " أو جزء منها بطريقة خاصة ، وكأن الشاعر عندما يكتب هذه الكلمات أو يترك هذه الكلمات تكتب بهذه الطريقة يركز على دلالتها وإيحائها وظلالها لتصبح هي الكلمات المحورية في النص وبخاصة لأنها تأتي لتعبر عن عالم القتل والموت والدمار.

إن السبب لم يكتب هذه الكلمات دون قصد أو غاية إذ إن هذا النمط من الكتابة ليس لعبة أو زخرفة وإنما هي قصيدة الشاعر التي تحاول أن تثير القارئ على المستوى البصري، لتحقيق طريقة الكتابة إثارة لوعي القارئ ، فإذا كانت الكلمة والعبارة اللغوية تلعب دوراً في إنتاج الدلالة " فإن التشكيل البصري - طريقة الكتابة - يحمل هو الآخر قوة في إنتاج دلالة جديدة توفد الدلالة الأولى وتدعمها إذ إن مظهر سمك الخط وحجمه يمكن اعتباره منبهاً أسلوبياً أو نبراً خطياً بصرياً يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النهر في الإيجاز الصوتي للنص<sup>(٣٨)</sup>.

يبدو التشكيل البصري عنصراً له فاعليته على مستوى عمليتي الإنتاج والتلقي ، فصلية الإنتاج تؤكد قصيدة المبدع من وراء مثل هذا التشكيل ، وعملية التلقي تحاول أن تنتج هذه القصيدة من خلال عنصر التأثير الذي يمارسه التشكيل البصري على المتلقي الذي يدهش ويصطدم بالنمط الجديد من الكتابة وهو نمط غير مألوف بالنسبة له ، وغير المألوف يكون أكثر إدهاشاً وإثارة لوعي المتلقي الذي لابد أن يستغفر ويبحث عن تفسير لمثل هذه الظاهرة البصرية ، إذ إن جهد

المتلقي لابد أن يتضاعف فهو لا يقع تحت تأثير الدلالة اللغوية وإنما يقع أيضاً تحت دلالة التشكيل البصري للنص .

لقد جاءت الكلمات " حديد عتيق رصاص " في قصيدة السياب عبر تشكيلات متعددة إذ إنها لم تلتزم نمطاً واحداً، فمرة (حديد عتيق رصاص حديد عتيق رصاص) ومرة (حديد عتيق رصاص حديد) ومرة (حديد)، ومرة (رصاص)، ومرة (حديد..)، ومرة (حديد عتيق رصاص)، ومرة (حديد عتيق)، ومرة (حديد، حديد) ومرة (حديد، عتيق، حديد، حديد)، ومرة (حديد عتيق، حديد.. رصاص) ثم يختتم القصيدة " رصاص، رصاص، رصاص، حديد، حديد، عتيق " لكون حديد ١).

إن طريقة كتابة هذه الكلمات جاء بخط سميك مقطع في بعض الأحيان، إن تكرار هذه العبارة التي تناهت في بعض الأحيان لتصل إلى كلمة أو كلمتين له مدلول هن مستوى بنائي في النص، إذ شكلت هذه العبارة لازمة عضوية وبصرية في آن واحد، وكأن الشاعر عندما ينهي قصيدته بهذه العبارة فإنه يؤكد الحذر من الحروب والقتل والدمار والحذر منها يكون، لا على صعيد ذهني والفعالي فقط، وإنما من صعيد بصري أيضاً، وكأنه يريد أن يزرع هذه الكلمات في عيون القارئ كما يرسخها في ذهنه ووعيه.

وأما بخصوص تقطيع الصوت من خلال طريقة الكتابة فإن الشاعر يعود إلى مد هذه الأصوات " حديد.. رصاص.. إلخ، إن من هذه الأصوات ما يوحى بالاتطباع الصوتي الذي تعكسه هذه المدات في وعي القارئ من إثارات واستنفارات، إذ إن العبارة المكتوبة بالخط السميك أضحت هي العبارة المحورية في القصيدة، وهذا يعني أنها بذرة تنطلق منها بقية العبارات وتعود لتتجمع فيها.

وفي مقابل سماء الخط في (حديد عتيق.....بقى رصا...ص  
 حديد...) تأتي كلمة أخرى في النص كتبت بخط سميك وهي كلمة  
 "سلام" يقول المصباح :

حديد عتيق لغزو حديد

حديد.. لبيتك هذا الجدار

بما خط في جانيبه الصغار

وما استودعوا من أمان كبار

" سلام "

كان السنا في الحروف

تغطي إليها ظلام الكهوف

بأمال إنسانها الأول

وما اختط من صورة في الحجار

تعدى بها الموت : فهي انتصار

وتوقى إلى العالم الأفضل<sup>(٣١)</sup>

لقد جاءت كلمة "سلام" مكتوبة بخط سميك لتشكل مقابلة مع  
 العبارة الأخرى التي تكررت في فضاء هذه القصيدة وهي "حديد عتيق..  
 رصاص حديد"، وهذا يوحي بوعي الشاعر بأهمية "السلام" الذي حلم  
 به الصغار والإنسان منذ القدم، ولكن الشاعر لم يكتب كلمة "سلام" بخط  
 سميك إلا مرة واحدة على الرغم من أنه افتتح بها كثيراً من مقاطع  
 القصيدة، وهذا أمر يشي بأن الانتصار في عالم القصيدة ليس للسلام

وإنما الانتصار لصوت تاجر الحديد العتيق والرصاص الذي أصبح هو الصوت المرشح لتشييد كون جديد حسب رأي السياب الذي أنهى قصيدته على هذا النحو.

ومما يلاحظ أن عبارة " حديد عتيق رصاص " قد شكلت عبر دلالتها اللغوية والبصرية لازمة شعرية ظلت تتكرر في محطات كثيرة من القصيدة ، ولكن كلمة " سلام " عندما كتبت بخط سميك كتبت عبارة " حديد عتيق رصاص " بخط عادي ولهذا دلالة تشكل التباين بين عالمين : عالم الحرب وعالم السلام وموقف الشاعر منهما.

إن مثل هذه التقنيات الأسلوبية لا يمكن أن تتحقق وظيقتها إلا بعد أن يكون الاتصال قد تحقق مع القارئ وتحققه لا يكون إلا باسترجاع هذه الظواهر : لأن القراءة الأسلوبية ربما تكون قراءة استرجاعية من جانب المتلقي ، وعلى هذا الأساس فإن المثيرات الأسلوبية قائمة على اختيار المبدع واسترجاع القارئ

تشكل بنية التضاد خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، لكن هذه الخلخلة كقيلة بإيقاظ وعي القارئ واستنفاره، كما أنها تقوده إلى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل يحقق فيها اتصالاً مع النص المدروس.

وتجسد لعبة الكتابة عبر تشكيلها الفيزيائي دالاً بصرياً من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر حتى إنها لتصبح منبهاً بصرياً بالإضافة إلى كونها منبهاً لغوياً، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإلهاش الكامن في التشكيل البصري للنص وكأنه لا يقف فقط أمام نص لغوي وإنما يقف أمام نص تشكيلي أيضاً.

## الهوامش

- (١) غوسيه ماريا يوتويلو إيلينكوس : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حليم أبو أحمد، القاهرة : مكتبة هاريس، ١٩٩٢، ص ٨٩
- (٢) برنند شيلر : علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النعسي، ترجمة د. محمود جاد الرب، الرياض : الدار الفنية للنشر والتوزيع ١٩٨٧، ص ١٠٥
- (٣) المصدر نفسه، ص ١٠٦
- (٤) محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٩، ص ٢٣
- (٥) د. صلاح فضل : علم الأسلوب مباهة وإجراءاته، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٧٠
- (٦) م. ه. ابرامس - المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة: الأجيالية لسنة السابعة، العدد ٣، ١٩٨٧، ص ٤٧، ونظر هريش بلوت : البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد العمري / الدار البيضاء، منشورات دراسات سال، ١٩٨٩، ص ٣٤
- (٧) انظر د. مندر حوثاني مقالات في الأسلوبية، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٠، وانظر د. محمد عزام : أسلوبية منهجاً نقدياً، ص ٨٥ وانظر برنند شيلر : علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ١٠٣ وما بعدها، ود. صلاح فضل : علم الأسلوب مباهة وإجراءاته، ص ١٢٨ وما بعدها، ود. سعد مصطوح : الأسلوب دراسة نظرية ونصائية : الفهرس في الفسح العربي، ١٩٨١، ص ٢٨ ود. هادي السلام السدي : الأسلوبية والأسلوب : نهجاً - تؤسس، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧، ص ١١٦
- (٨) د. طيف دمشقية : البلاغية : فرع من الآسنية ينسقي الى علم ساليب اللغة، مجلة الفكر العربي، عدد ١٩/٨، ١٩٧٩، ص ٢٠٦
- (٩) برنند شيلر : علم اللغة والدراسات الأسلوبية، ص ١١٠.
- (١٠) المصدر نفسه، ص ١٠٩
- (١١) د. شكري محمد عباد : اللغة والإبداع مبادئ، علم الأسلوب العربي، القاهرة : القرنالسيويال السيرس ١٩٨٨، ص ٨١
- (١٢) برنند شيلر : علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ١١١
- (١٣) عبدالعزيز بن عرفة : القفل الإبداعي في جملية نطقه وكتابتة، الفكر العربي المعاصر العدد ٣٠ / ٣١، ١٩٨٢، ص ٧٤
- (١٤) رشيد محمود : قراءة في القراءة : الفكر العربي المعاصر، المجلد الأول، العدد ٤٨ / ٤٨، ١٩٨٨، ص ١١٠
- (١٥) رافت سلام نقل عن مجلة هسول، المجلد الخامس عشر العدد الثالث، ١٩٦٦، ص ١٢٥
- (١٦) ديوان أحمد هادي المعطي حجازي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٣، ص ١٤٥
- (١٧) محمد إبراهيم أبو سنة، الأعصا الشعرية القاهرة : مبولي، ١٩٨٥، ص ٦٠٤
- (١٨) د. عبدالله الخاسي : الخطيئة والتكفير، جدة : النادي الأدبي، ١٩٨٥، ص ٧٦ - ٧٧

- (١٩) ديوان عبدالوهاب البياتي، بيروت : دار العودة، ١٩٧٩، ص ٢٢٢.
- (٢٠) د كمال أبو ديب، في الشعرية بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧، ص ٤٥
- (٢١) أنوبيس علي أحمد سعيد : الآثار الكاملة، بيروت دار العودة ١٩٧١، ص ٣٣١
- (٢٢) د كمال أبو ديب، في الشعرية ص ٥٧
- (٢٣) إبراهيم نصر الله : أنظر كتاب الشعر الحديث في الأردن منشورات جامعة آل البيت، ١٩٩٧، ص ١٣١
- (٢٤) مجلة الأقطار العراقية، العدد التاسع، أيلول، ١٩٨٨، ص ٢٩
- (٢٥) إبراهيم رمزي : الشعر العربي الحديث ومسألة القراءة : أصول المجلد الخامس عشر، التمدد الثقافي ١٩٩٦، ص ١٣٣
- (٢٦) د محمد خطابي : استبيات النص منخل إلى انسجام الخطاب، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩١
- (٢٧) مجلة الأقطار العراقية، العدد التاسع أيلول، ١٩٨٨، ص ١٠٠ وما بعدها
- (٢٨) رضا بن حميد، الخطاب الشعري من الكوفي إلى التشكيل البصري، مجلة أصول المجلد الخامس عشر، العدد ١٩٩٦، ص ٩٩
- (٢٩) أمل نفل، الأصطلح الشعرية الكاملة، ١٩٨٥، ص ١٢٣
- (٣٠) د عبدالسلام المسوي : البيئات الدالة في شعر أمل نفل، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤، ص ٢٧٣
- (٣١) أمل نفل، الأصطلح الشعرية الكاملة، ص ١١٩
- (٣٢) د عبدالسلام المسوي : البيئات الدالة في شعر أمل نفل، ص ٩٢.
- (٣٣) سادي يوسف : الأصطلح الشعرية الكعبة، بيروت، دار العودة، ١٩٨٨، ج ٢، ص ٢١٦
- (٣٤) رضا بن حميد : الخطاب الشعري من الكوفي إلى التشكيل البصري، ص ١٠١
- (٣٥) أنوبيس / مفرد بصيغة الجمع، بيروت، دار العودة ص ٣٩ - ٣٥
- (٣٦) بدر شاعر السياب، ديوان بدر شاعر السياب، بيروت : دار العودة ١٩٧١، ص ٥٦٨ - ٥٦٩
- (٣٧) د محمد الماكري : الشكل والخطاب منخل كتحليل فاعلي، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٢٣٦. انظر حول هذا الموضوع : محمد بهس، ظاهرة الشعر المحصورة المغرب مقاربة بنيوية تكويبية، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر، ص ٩٧ - ١٠٦ وانظر طراد الكبيسي كتاب المعزلات الجزء الأول : مسألة العذبة، بغداد : دار الشؤون الثقافية والاعلامية، ١٩٩٢، ص ١٠٧ - ١١١ وسير الطغلي : اسئلة الشعر، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩، ص ٣٣ وما بعدها
- (٣٨) ديوان بدر شاعر السياب، ص ٥٧٢ - ٥٧٣

\* \* \*



المثنوية والوحداوية  
الوجدانية والفنية  
فري فصيحة: (أنثى الرياض)

محمد العيد الخطراوي

تعتبر قصيدة : (أنت الرياض)  
للشاعر غازي القصيبي ، من  
أجمل ما كتب هذا الشاعر ، بل من  
أروع اللوحات الشعرية المنجزة  
في الشعر السعودي بعامة ، كما  
تعد في مقدمة الشعر العربي المعاصر ، بنيةً ومضموناً ، وأدواتٍ فنية  
متميزة ، لا تتيسر إلا لشاعر أصيل متعمق من فنه ، ولعل من المناسب  
أن نبادر بقراءة القصيدة ، لنلتقي فيها على كلمة سواء ، ولنشترك في  
التفاعل معها والاستمتاع بما فيها من فنيات أدبية عالية ، ولكي نيسر  
هذه المهمة ، لابد من وضعها امامنا مكتوبة . يقول الشاعر غازي  
القصيبي:

كانك أنت الرياض

بأبعادها .. باتسكاب الصحارى

على قدميها

وما تنقش الريح في وجنتيها

وترحيبها بالغريب الجريح

على شاطئها

وطعم الغبار على شفثيها

• • •

أحبك حبي عيون الرياض

يغالب فيها الحنين الحياء

أحبك حبي جبين الرياض

.. وحين تغيب الرياض

أحذق في ناظريك قليلاً

فأسرح في (الوشم) و(الناصرية)

وأطرح عند (خريص) الهموم

وحين تغيبين أنت أطالع ليل الرياض الوديع

فبيري وجهك بين النجوم

• • •

وفاتنة أنت مثل للرياض

ترقى ملامحها في المطر

وقاسية أنت مثل الرياض

تعذب عشاقها بالضجر

ونائية أنت مثل الرياض

يطول إليها .. إليك .. السفر

• • •

وفي آخر الليل .. يأتي المخاض

وأحلم أنا امتزجنا

قصرت الرياض

وصرت الرياض

وصرنا الرياض

العنوان يشمل في حباله : المحبوبة المخاطبة : (أنت) ،  
والمدينة المحبوبة : (الرياض) ، وكلتاها من البروز والوضوح في  
وجدان الشاعر وعقله ، بشكل صنوع جعل الأولى ضميراً ، وهو أعرف  
المعارف بعد اسم الله تعالى ، بالإضافة إلى كونه ضميراً بارزاً منفصلاً ،  
لشير بذلك إلى بروز مكائنها وعلوّ شأنها ، وإلى أهميتها واستقلالها  
بشخصيتها وعطاءاتها وفعاليتها ، وجعل الثانية (اسم المدينة) علماً ،  
وهو اسم يعين مسماه دونما حاجة إلى مساعدة خارجية ، أو هو كما  
يقول اللغويون : معرفة تامة أو كاملة ، وليست كاسم الموصول الذي  
يحتاج في دلالة إلى معونة الصلة ، أو اسم الإشارة ، المحتاج إلى  
معونة إشارة حسية باليد ونحوها ، كل منهما إذن معرفة متساوية مع  
الأخرى في الكمال والتعام ، كمتساويهما في الجدوى والعطاء ، وفي  
الجمال والرواء ، والإناس والإسعاد ، أو هما كذلك - على الأقل - في  
وجدان الشاعر وعقله ، وحين تجتمع الكلمتان في النطق أو على  
الورق ، تكونان بنية لغوية محكمة العلائق ، قوية الروابط والأوردة ،  
حيث تتكون منهما جملة اسمية توحى لنا بقوة التلازم بين جزأها ، ذلك  
التلازم الذي يكشف لنا عن مثوية في الحب لدى الشاعر ، فهو يحبها  
ويحب الرياض ، وإلى أي مدى يتم التلاحم بين الحبيبين ويتحقق  
التلازم ؟ ذلك أمر قد تكشف عنه قنياً بعض أجزاء القصيدة ، كما توحى  
به ابتداءً جملة العنوان ..

المحبوبة (أنت) : مبتدأ ، محكوم عليه ، و(الرياض) : خبر ، محكوم به على المحبوبة ، وبرغم أنه اسم جامد في حقيقة أمره ، فإن الشاعر يقبل الإخبار به ، لتأويله إيحاء بالمشق ، تماماً كتأويله بين حبيبه ، ربما كان تأويله : عظيمة أو جميلة ، أو شيئاً من هذا ، لكنه يظل وضعاً ابتداعياً ، يعني تشويق الجامد ، وضم البعيد للبعد ، بقصد خلق وشائج وأواصر ، تبدأ وجودها في وجدان الشاعر ، ثم تتمدد فروعها عبر كلماته إلى وجدانات الآخرين . وربما خطر هاجس من خلال هذا الوضع النحوي أن المحبوبة (المبتدأ) هي العدة ، وأن الرياض (الخبر) هي الفضلة ، ولكن هذا الهاجس سرعان ما يختفي إذا تذكرنا أن كلاً من المبتدأ والخبر عدة في الجملة الاسمية ، وأن الفائدة من المبتدأ لا تتم إلا بالخبر ، ولأمر ما أعطينا حالة إعرابية واحدة ، كما يختفي هذا الهاجس أيضاً إذا أدركنا أن العلاقة بين هاتين الكلمتين تتجاوز هذا الوضع الشكلي لتوحي بأنه إنما يشبه المحبوبة بالرياض ، ونحن نعلم أن المشبه ملحق بالمشبه به في صفة أو مجموعة من الصفات ، وجودها في المشبه به أقوى من وجودها في المشبه . بل وتوحي الجملة بشيء آخر يحصر المحبوبة في الرياض ويحقق التساوي بينهما ، وذلك ما نستوحيه من تعريف الجزأين : (أنت - الرياض) ، فكأنه قال : (ما أنت إلا الرياض ، (إنما أنت الرياض) ، لهذا فسوف يبحث في ثنايا رحلته معها في القصيدة ، عن الرياض في عينيها ، ويبحث عنها في عيون الرياض .

ولتمام حضور المحبوبة في قلب شاعرنا ، نراه لا يكتفي في مطلع القصيدة بأن يقول : (كأنك الرياض) ، بل يؤكد الضمير المتصل بالضمير المنفصل : (كأنك أنت الرياض) ، فيحقق التجانس الموسيقي

في (كأنك) ، حيث تبدأ بكاف وتنتهي بكاف ، مع التتويج الأداسي ، فالأولى كاف مفتوحة ، والثانية مكسورة ، بالإضافة إلى تكوين كلمتين : (كأنك - أنت) مبنيتين على الكسر ، ليساند الثنائية الناشئة من المحبوبة والرياض ، وهاتان الكلمتان يكوّنان أيضاً المقطع أد : (كأنك - أنت) مع تشابه صوتي بين الكاف والتاء ، يجعل الأطفال وبعض الكبار ينطقون الكاف تاءً ، فكتب ربما نطقوها : (تتب) ، وهذا الوضع الصوتي يقارب كثيراً بين محوري العنوان . وكان في إمكان الشاعر أن يقول : أنت كالرياض . أو مثل الرياض أو بنحو ذلك من الأدوات ، ولكنها جميعاً تفصل فيها أداة التشبيه بين المشبه والمشبه به ، بمماثلة لفظية زمنية تطول وتقتصر ، وليس الأمر كذلك في (كأن) التي تجمع بينهما في حاضنة واحدة في جو إختائي يخدم المثنوية التي يعتمد عليها هذا النص . وستظل القصيدة تراوح بين محوريتها قرباً وبعداً ، حتى يبلغ البناء ذروته في آخر النص ، ويقم الاستزاج ، وتتآزر المحاور جميعها في محور واحد هو الرياض :

وفي آخر الليل .. يأتي المخاض

وأطم أنا امتزجتنا

فصرت الرياض

وصرت الرياض

وصرنا الرياض

مما يجعلنا نحس أن الرياض هي المحور الأساس ، وما عداها فوسيلة لا غاية ، فالشاعر هنا لا يتغزل على الحقيقة ، وإنما يتخذ من المرأة وسيلة للحديث عن هموم الوطن ، والإعلان عن مشاعر الوطنية

الحقة الصادقة ، فالمرأة موطن وسكن للرجل ، والرياض صدر حان وأحضان دافئة تستقبل أبناءها ، فلا يكاد الشاعر بعد هذا التمازج وقبله وفي أثنائه ، يفرق بين الوطن المحبوبة ، والمحبوبة الوطن ، وهذا لعمرى هو منتهى الحب والوطنية ..

ولئن حظيت محبوبته المرأة بضمير الخطاب متصلاً ومنفصلاً :  
(الكا - التاء - الياء . أنت) ، وحظيت محبوبته الرياض بضمير الغيبة:  
(هاء الغائبة) ، فإن هذا الحضور التحوي للمحبوبة لا يعني أنها تشظيه أكثر من الرياض ، فإن الرياض حظيت منه بالعلمية ، وبهذا التكرار المظهر ، الذي يلذ به المحب ويتبارك ، أو يعن عن ولاته للاسم المكرر وتعظيمه في نفسه ، حتى ليكاد المرء يجزم ان المحبوبة المرأة لا تعدو أن تكون (تابلوه) يرسم عليه الشاعر ملامح محبوبته الرياض ، ولكنه في الوقت نفسه يحرص على الغاية والوسيلة في أن ، فإذا كرر اسم الرياض مظهراً أربع عشرة مرة فإنه يكرر ضمير المخاطب للمحبوبة أربع عشرة مرة أيضاً ليحدث التوازن ، وبهية المناخ للامتزاج المتكافئ. أما الشاعر نفسه فإنه يتوارى في المقطع الأول والرابع ليظهر ظهوراً قوياً في المقطع الثاني والثالث ، مسيطرأ على الفعل والجانب الحركي ، ليستطيع من واقع قوته هذه أن يمتلك القدرة على إحداث التمازج بين العناصر الثلاثة في النص (أنت - هي - أنا) ، فتتحول فيه إلى : (نا) - (أنا امتزجنا - صرنا الرياض) ، مع ملاحظة أن اثنين يتوحدان في ثالث .

ومن مظاهر المتنوية التي ذكرنا ، مزاجية الشاعر بين الجمع بما فيه المثني ، وبين المفرد (الواحد) ، بشكل متقابل تارة ، ومتبادل في الموقع تارة أخرى ، وذلك ربما يدلنا على خبيئة المفرد (الشاعر) إزاء

محبوبتيه : (هي الرياض) ، ووضعها بالنسبة له ، ذلك الوضع الذي لا يتأثر باختلاف الموقع والمكان والزمان ، كما قد يشير إلى إحصاسه بالعلاقات المرتبطة بالدين والأسرة والمجتمع والسياسة ، وهذه نماذج لتوضع النغوي الدال ، المشار إليه :

كاف الخطاب - أنت # الرياض

الأبعاد - الصحارى - القدمان # الاتسكاب

الوجنتان # الريح

المشاطنان # الغريب - الجريح

الشفقتان # طعم - القبار

ياء المتكلم (حبي) # عيون - دروب

يقال (فعل) # الحنين - الحياء (اسمان)

نظل - تنفع # الكبرياء

ضمير المتكلم في أحثى - أسرح # ناظريك - الوشم والناصرية

أنا (في أطرح) - خريص # الهموم

ملاح # المطر

عشاقها # الرياض - الضجر

وجهك # النجوم

كما تبدو هذه الظاهرة أيضاً في المقطع نفسه في الجمع جمعاً متوالياً بين ما يناسب المحبوبة المرأة ، والمحبوبة الرياض.



فالقدمان ، والوجنتان ، والترحيب بالغريب الجريح ، والطعم ، والشفقتان ، كلها مما يخص الإنسان . والأبعاد ، والامتساب ، والصحارى ، والريح ، والشاوطنان ، والغبار ، كلها مما يخص غيره ، ولكنه يمزج بين كل أولئك ليعبث الحياة في الأشياء ، ويعطي الأحياء أهمية الأشياء ونفاستها ، فالأشياء لا قيمة لها بدون الإنسان ، والإنسان محتاج دائماً لتلك الأشياء ، تماماً كالعلاقة بين الوطن والمستوطن ، والعلاقة بين المحبوبة المرأة والمحبوبة الرياض ، وما الرياض في حقيقته - وإن تحدث فيه الشاعر عن تاريخ الوشم وحي الناصرية ومنتزه خريس - إلا هذا الوطن المترامي تجتمع عليه قلوب المواطنين أينما كانوا من أرجاء هذا الوطن المترامي الأطراف . فالرياض على هذا النحو يفقد خصوصيته المكانية ، ليتحول إلى رمز للمملكة العربية السعودية ، فالذي كان متناثراً تجتمع في مكان واحد ، وصار الرياض ، أي صار المملكة العربية السعودية ، ولهذا نجد في المشهد الذي يمثلته المقطع الأول : الصحارى التي حملت إلينا السوائل والمسكوبات من مياه وبتروول وغاز ، وغيرها ، والشواطئ التي حملت إلينا الخيرات والخبرات ، كما تلمح أحضان المملكة تفتتح لزاريتها وضيوفاها والملتجئين إليها ، وترحب بهم وتأسو جراحهم ، ونلاحظ المعاناة التي لقيتها الرياض في مراحل البناء المختلفة ، من رياح لافحة تترك وشومها على الوجنتان ، وغبار يفتح الشفاء ويورثها مرارة وملوحة .

ثم تعال معي لتتصور مع الشاعر الأحداث المطلقة ، غير المقيدة بزمن ، لأنه جاء بها مصادر ، وهي : الامتساب - وما تنقش (مصدر مزيل) - ترحيب - طعم ، لكنها مقيدة بمكان هو : القدمان - الوجنتان - الشاوطنان - الشفتان ، وذلك لينطوي الزمان بجميع فروعه في

المكان، ولتستقر أخيراً كل الأرملة والأمكنة ، في مكان واحد هو الرياض، وقديماً قال الشاعر العربي :

ليس على الله بمستغرب أن يجمع العالم في واحد

مع ملاحظة أن الواحد يؤثر في المجموع ، وأن المجموع يذوب في الواحد ، كما هو جلي في آخر النص : وكما هو مشاهد في العيان .

ولعل من مظاهر حرصه على تحقيق هذا التمازج ، حذفه حرف العطف بين المتعاطفين في قوله : (بأبعادها . باتسكاب الصحارى على قدميها) ، وكذلك فعل في المقطع الثاني : أحبك .. أحبك . أحببك) ، ومثلها : (عناء الرياض .. صفاء الرياض) ، وقوله في المقطع الرابع أيضاً : (يطول إليها . إليك .. المسفر) ، وهو في عمومه لا يدخل في باب الوصل والفصل ، وليس هو من ب الأبدال ، بل هو من عطف المفردات ، وقد شاع حديثاً في شعر أبي القاسم الشابي ، وبخاصة في قصيدته (... في هيكل الحب) التي مطلعها :

عذبة أنت كالطفولة . كالأحلام      كاللحن ، كالصباح الجديد  
كالسماء الضحوك . كالليلة القمر      ، كالورد ، كابتسام الوليد

كما شاع في شعر غيره من الرومانسيين ، ومن عرف في شعرهم كثيراً من الرومانسيين السعوديين : حسن عبدالله القرشي ، وطاهر زمخشري ، حتى ظن بعض الدارسين أنه من ابتداع هؤلاء الشعراء الرومانسيين ، وليس الأمر كذلك ، فقد ورد منه في القرآن الكريم في أكثر من موضع ، من ذلك قوله تعالى : (وجوه يومئذ ناعمة) بعد قوله : (وجوه يومئذ خاشعة .. الآية) .

وهو وضع نحوي يضيف على النص ظلالاً نوعية قد لا تكون له في حالة ذكر الناسق ، منها الإيحاء بالتعادل التام بين المتعاطفين ، والتركيز على إبراز علاقة العامل بالمعمول معنوياً وصورياً ، والحرص على نقل النبض العاطفي لتجربة الشعورية ، بشكل عالٍ متسارع يكاد ينفخ المسافة بين المرسل والمتلقي ، ويكاد المتلقي يحس معها بحرارة أنفاس الشاعر وأجيج صدره ، وربما بدا هذا بشكل أكثر جلاء في المقطع الثاني من القصيدة .

ويعتبر التكرار إحدى ركائز الإيقاع الداخلي المهمة في هذا النص ؛ فبالإضافة إلى كلمتي (الرياض - ضمير المخاطبة) اللتين سبق الإشارة إليهما ، نلاحظ هنا تكرار صيغة المثنى (في المقطع الأول) ، مع نزوع ظاهر للتقفية ، والمجانسة بين الريح ، والجريح ، وسيطرة الراء ، والشين ، والحاء .

أما في المقطع الثاني ، فيظهر التكرار في التكوين العام للجمل ، وفي : (أحبك حبي ... الرياض) ، وهو أمر لا يحتاج إلى كثير غناء ، ويتمثل أيضاً في : (عيون - دروب) ، فكلتاها على وزن (فَعول) ، دالٌّ على الكثرة ، ومفرده على وزن فَعَلٍ : (عين - درب) ، والعيون تهدي إلى الدروب ، و(جبين) مفرد تخلف فيه الياء الواو ، وذلك معروف في علم القافية ، علاوة على ما في الجبين من علقاق داخلية أو خارجية ، كامنة بينه وبين العيون والدروب ، إذ الدروب هي التي تغري العيون وتمسّوعب نظراتها ، والعيون هي التي تختار الدروب ، وتمضي فيها أو تؤوب ، يضاف إلى ذلك ما في الجبين من مجانسة مع كلمة حنين التي سبقتها في السطر الثاني ، وهي من جهة أخرى تؤكد طريفته في مقابلة الجمع بالواحد ، مما يتم بوعي أو عن غير وعي .

ويختار الشاعر العيون ، لما في قراءتها من أسرار ، ولأن  
أشياء كثيرة إنما يفعلها المرء من أجل العيون ، فكنتا يقول معبراً عن  
حسن الاستجابة : (لعيناك) ، أو (من شان عيونك) ، ويقول شاعرنا  
عبدالله الفيصل :

من أجل عينيك عشقت الهوى      بعد زمان كنت فيه الخلي

وفي هذه العيون مغالبة بين الحنين والحياء ، وهي حالة  
عاطفية عربية شرقية ، تزيد المرأة سمواً ورفعة منزلة في نظر الزوج  
والحبيب ، تغنى بذلك شعراء الغزل منذ العصر الجاهلي ومايزالون .

وقد نجح شاعرنا القصيصي في اختياره الفعل : (يغالِب) الدال  
على المشاركة ، فأيهما غلب الآخر ؟ الحنين أم الحياء ؟ وأيهما  
المحرك لهذا الغلب ؟ كلاهما صالح لأن يكون المغالب ، ومن هنا يصلح  
أن يكون على المستوى التحوي والعاطفي فاعلاً ، وذلك على حد قوله  
تعالى : (فتلقى آدم من ربه كلمات) ، قال النحاة : كلُّ منهما يصلح أن  
يكون المتلقى ، وفي المرأة بلا شك حنين وحياء كما في الرياض ،  
واختار الشاعر الجبين لأنه يمثل الفضة والشموخ ، وأشياء أخرى من  
مكارم الصفات والخلال ، وهو جزء من الإنسان لا يحجب في كثير من  
الأحيان عن الأنظار ، فالخذ يصغر ، والجبين يشمخ وتقرأ على صفحته  
كثيراً من العبارات المنطوقة وغير المنطوقة . ومن أهم ما يتجلى على  
الجبين ، هذه الأمواج من الكبرياء والاعتزاز بالأحساب والأنساب ،  
والمنجزات والتطلعات ، وهذا النوع من الكبرياء شهى ورائع ومثير  
للدهشة ، يقول إبراهيم ناجي في (أطلاله) :

وأتق الخطوة ، يمشي منك ،      ظالم الحسن ، شهى الكبرياء

وحرص الشاعر في هذا المقطع على التنقيف في آخر الأسطر:  
(الحياة - الكبرياء) ، و(الرياض) ، وفي الداخل أيضاً : (عيون - حنين  
- جبين) و(عناء - صفاء) ، مع هيمنة ظاهرة وتجمهر لبعض الحروف  
، مما يوحي بحالة نفسية بؤرية لدى الشاعر ، تتجمع ثم تتفجر في  
متواليات ، لكن الأفعال الممسدة إلى الشاعر : (أحبك ٣ مرات) أفعال  
وجدانية منفكة عن المحسوس ، غير أن آثارها تظهر بشكل انعكاسي ،  
وذلك في عيون الرياض ، مغالبة بين الحنين والحياة ، وعلى جبينها  
تلفيعات من الكبرياء ، ومحنة للرياض ولمحبيبته ، إذن هو حبٌ حركي  
مبدع ، وليس حباً ساكناً خاملاً ، ولهذا فهو يحس بكل ما حوله ويتفاعل  
مع نتائجه ، يحس بالعناء والصفاء ، وبالكبرياء ، وبالحنين والحياة ،  
وغير ذلك من الأشياء . ولذلك هو في كل لحظة قادر على الالتحام  
والامتزاج .

ويلاحظ أن الفضاء الزمني الذي يتحرك فيه النص إنما هو  
الحاضر والمستقبل ، فكل أفعاله مضارعة ، وفي المقطع الثالث ينصنص  
على المستقبل ، إذ يضمن الظرف (حين) معنى الشرط :

وحين تغيب الرياض

أحذق في ناظريك قليلاً ... إلخ

فكلنا يعلم أن إيقاعات الجملة الشرطية مستقبلية . واعتماد  
الشاعر على الحاضر والمستقبل وحدهما يعني أنه يعيش حالات اتبهار  
دائم بحاضر الرياض ومستقبله ، كانت كفيلاً بالهاته عن الماضي ، أو  
لأنه لا يثبت للمقارنة حين تقارنه بهما ، كما أنه ربما كان يعيش حالة  
إحساس بإسهماء جيله في هذا التغير والتحول والنقلة إلى المستقبل . أما

الفعل : (صرت - صرنا - امتزجنا) ، فهي وإن كانت ماضية شكلاً ، فهي مستقبلية معنى ، وذلك لدلائلها على التحول والتشكل المستقبلي .

ثم هو يعود بين كل فينة وأخرى للإيحاء بالتكافؤ والتعادل بين محبوبتيه في وجدانه ، فيمثل ذلك في أدواته ، فتراه يساوي بين الأسماء في الأفراد أحياناً ، كما يسوي بين الأفعال في الزيادة (أطالع - يبرق) ، والتجرد : (تغيب - أسرح - أطرح - ترق - يطول) - بين المقطع الثالث والرابع - مع ملاحظة التجانس بين : (أسرح وأطرح) كإيقاع داخلي . أما (أحرق) ، فقد جاءت في أول المقطع الثالث على وزن (أفعل) ، ليقابلها بالفعل تعذب : (تفعل) على الوزن نفسه ليحقق مزيداً من الإيقاع الداخلي ، وليوحي بمدى التحديق والتعذيب .

وننظر إلى توزيع الحاء في هذا المقطع (المقطع الثالث) ، فهي تجيء ثانية في السطرين الأولين مكسورة في الأول ، مفتوحة في الثاني . أما في السطر الثالث والرابع ، فتأتي خامسة مضمومة ، لتعود إلى مكانها مكسورة في السطر الخامس ، كعودة الرياض إلى مكان الصدارة ، وعودة حبه إلى التمكن من قلبه .

ولننظر إلى ترتيب القاف في الكلمة الأولى والأخيرة من السطر الثاني ، فهي مسبوقة بأربعة أحرف في الأولى (أحرق) ، ملحوقة بأربعة أحرف في الثانية (قليلاً) ، مع ملاحظة المغايرة في الحركة ، وذلك للدلالة على إمكان التغاير مع التشابه ، وعلى إمكان التمازج مع التباين الظاهري والشكلي.

ولننظر أيضاً إلى (نا) في السطر الثاني ، (نا) في ناظريك ، و(نا) في (الناصرية) في السطر الثالث ، وصورة (نظير) مع (صير) ،

وإذا كان قد اعتمد في السطر الثاني والثالث على الجار والمجرور متعلقاً بالفعل ، فإنه في السطر الثاني يستعوض عنه بأخيه الظرف (عند) ، مقابلاً بين الاثنين والواحد ، أما كلمة (الهموم) ، فقد قابل بها كلمة (النجوم) في السطر السابع ، وحقق بها التكفية .

يحدث فعل واحد من الرياض : (وحيث تغيب الرياض) ، فيحدث من الشاعر ثلاثة أفعال هي : (أحرق - أسرح - أطرح) .

وتغيب المحبوبة المرأة ، فيرتب على ذلك إعلان أيضاً : (أطالع - يبرق) ، مع مفاجأة بمسيرة تظهر في فاعل (يبرق) ، إذ إنه وجه المحبوبة . وليس حدثاً من الشاعر ، فكأنها توقع الغياب والحضور معاً ، ولا غرو فهي التي تمتزج بالرياض وتبدو قسماً وجهها واضحة بين النجوم .

وإذا كانت كل الأحداث السابقة أحداثاً نهائية كما يبدو ، فإن بعض أحداث هذا المقطع ليلية ، بداية من (خريص) المتفرد المسائي الليلي ، ونهاية بليل الرياض الوديع ، وإبراق وجهها بين النجوم ، وهذا جزء من التطور الزمني للنص ، ولكنه كما نرى تطور مرتبط بالمكان من جهة أخرى .

ويأتي المقطع الرابع إيغالاً من الشاعر في وصف صاحبه بالرياض ، أو تشبيهه لها بالرياض ، مؤكداً ذلك من خلال صفات أخرى تكشف عن أوجه شبه أخرى بينهما ، وهي الفتنة والقسوة والثأب ، فعل ذلك ليقنعها ، أو يقنع نفسه ويقتنعاً بأنه صادق كل الصدق في قيامه بعقد مقارنة بين محبوبته ، لتصل معه بعد ذلك في المقطع الخامس إلى ما يريده من الامتزاج ، ولعله لأجل ذلك اعتمد في جميع تلك الأوصاف

على اسم الفاعل الثلاثي ، مع ملاحظة حرصه على مقابلة الجمع بالواحد، في كون (فاتنة) صحيحاً ، بينما : (قاسية - نائية) معثلاً ناقصاً، والعجيب أننا لو قرأنا بداية الكلمات الثلاث بالمقلوب ، لتحصل لدينا كلمة: (نقف) ، فهل لهذا إحياء بشيء معين ، أو أنه محض مصادفة ؟ أما السطر الثاني والرابع والسادس ، فهو إيقاع شبيه بالإيقاع المتمثل في المقطع الثاني : (سطر ٢ ، ٤) غير أن الالتئاق هنا من جملة اسمية بينما هناك من جملة فعلية . ونلاحظ أنه قابل الجمع بالواحد أيضاً ، ففاعل (ترق - ويطول) ظاهر ، بينما فاعل (تعذب) ضمير مستتر ، كان في الإمكان إظهاره على النحو التالي : (يعذب الضجر عشاقها) ، إذ هو المواقع للتعذيب على الحقيقة ، ولكن شاعرنا يوقعه من محبوبته ، ويحول الضجر إلى وسيلة للتعذيب ، فهي قاسية على عاشقها ، لا تستجيب له بسرعة ، بل تماطله وتفاضله ، حتى يذوق ألم القسوة وعذاب الضجر والضيق ، ثم تلبن وتصفو ، ويكون الاستراج ، فهي القرية النائية ، والنائية القريبة ، وهي ليس لها عاشق واحد ، بل مجموعة من العشاق يلقون نفس المصير ، ويعانون نفس المعاناة .

ويلاحظ تكرار الأداة (مثل) ، ومحافظته على تركيب الجملة الاسمية المعتمدة على تقديم الخبر : (وفاتنة أنت - وقاسية أنت - ونائية أنت) ، لأن الاستشراف هنا إنما هو للخبر ، أما المبتدأ فهو معروف للقارئ .

ونلاحظ التقفية بكلمة : (الرياض) ، كاسراً بها قاعدة علماء الغافية : (سطر ١ ، ٣ ، ٥) مما كانوا يسمونه الإبطاء ، وقد سبق له أن ارتكب ذلك نفسه في المقطع الثاني والخامس ، مما يدخله في باب التكرار ويعطي الشعر المسطري خصوصية موسيقية ليمتد للشعر

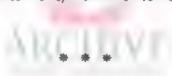


الشطري . ويقفّي بالراء ساكنة في (السطر ٢ ، ٤ ، ٦) وأسماء ثلاثية على وزن (فعل) ، ومن هنا نحس أن الشاعر في هذا المقطع يميل إلى المساواة ويركز على التعادل بشكل واضح ، ليهيئنا - كما قلنا - إلى الحديث الكبير الذي يمجّزنا به في المقطع الخامس ، مع الإبقاء على خصيصته الأخرى في مقابلة الجمع بالوحد ، فالمطر يؤثر في الملاح ، والضجر أو هي تعذب العشاق ، والسفر يطول إليها وإلى الرياض . وربما كان المتوقع أن يقول : (يطول إليك .. إليها .. السفر) على اعتبار أن الكلام دائر حول المحبوبة التي تشبه الرياض ، ولكنه يعكس المتوقع: (إليها - إليك) ، فيقدم ما يتوقع تأخيرها ن ليشعرنا بعملية التساوي ، وليضعنا بعد ذلك على باب التوحد والامتزاج .

وفي المقطع الأخير يصل بنا النص إلى آخر الليل . فننتظر مع الشاعر الصباح الآذن بالفراق ونزول الستار على اللقاء ، ونأتي معه إلى نهاية هذه المشاهد المتتابعة ، وإلى نتائج الحبل العاطفي : (وفي آخر الليل يأتي المخاض) ، إذن هو ليس فراقاً بين الحبيب والمحبيب كان يستمرهما الليل ثم يفضحهما الصباح ، فيفترقان ويتواريان عن عيون الرقباء ، بل هو إيدان بالتلاحم الأكثر الذي يوحد الأجزاء ، ويمزج المتفرق ، ويجمع المتناثر ، وتذوب فيه الأبعاد في الكل وتلفى الحواجز ، وقد قفّي أسطر هذا المقطع بالضاد ليبقي النبر العالي للرياض .

ومن الملاحظات العامة حول النص أنه لم يرد فيه غير صفتين فقط ، هما الجريح : (الغريب الجريح) ، والوديع : (ليل الرياض الوديع) ، كما خلا من الأحوال ، وربما أسهم ذلك في وقاية النص من مظاهر

التزهل والملاحق المضجرة . كما اعتمد بلاغياً على الجمل الخبرية الهادئة التي تلجأ إلى تقرير الفكرة ، وتثبيت المعنى دون استفزاز ، وذلك كما تفعل الجمل الإنشائية مثلاً ، كما اعتمد في للصور الجزئية على التشبيه الصريح والاستعارة المكنية أحياناً ، فما وسائل الإشارة والاستفزاز وأدواته في هذا النص ؟ إنها تتمثل أول ما تتمثل في هذه الصورة الكلية، وفي هذا التداخل بين صورة المعشوقة المرأة والمعشوقة الرياض ، والمزج بينهما بألوان من الإيقاعات الداخلية التي استوفينا الحديث عن أكثرها فيما سبق . ويتمثل أولاً وأخيراً في هذه المثنوية والواحدية الفنية التي فصلناها ، والتي تشكل على أساسها النص تبعاً للمثنوية والواحدية الوجدانية العاطفية ، (وصرنا الرياض) .



# فرانك شويرويدر

## نظريات النلقي \*

عبد الرحمن بو علي

## ١ - تقديم :

كان علي "جمالية التلقي" - أو

Rezeptionsästhetik - بالنسبة

لمروجها الأول هاتس روبير

ياوس Hans Robert Jauss أن

تسجل مرحلة جديدة بشكل جذري،

بل وشكلاً من أشكال الثورة في الدراسات الأدبية. وعلى كل حال، فهذا

ما تحاول أن نقنعنا به دراستان، أهميتهما لا جدال فيها، ويمكن فقط أن

نقاس بالاهتمام الذي أولي لهما قبعد أن أعلن ياوس في سنة ١٩٦٩

عن تغيير في النموذج Paradigme (Paradigma wechsel) في العلوم

الأدبية، قدم، سنة بعد ذلك، شرحاً لما يشكل بالنسبة له المحرك في تحول

كهذا. وهو صيغة تحليل ينقل جزئياً اهتمام المحلل بالزوج كاتب - نص

(الذي كما يقول ياوس أخذ منا وقتاً طويلاً) إلى علاقة نص - قارئ

(ياوس ١٩٧٠). ومن دون أن نحكم على مشروعية استعارة أعمال

طوماس س. كوهن Tomas S. Kühn الذي لا تعتبر نظريته حول النماذج

Paradigmes صالحة لما يريد ياوس أن يشير إليه<sup>(١)</sup>، ولا على الموقف

الثوري الذي حاول الكاتب أن يصيغه على نفسه في نصوصه البرنامجية

Programmatiques ، لابد أن نعترف أن ياوس رفع التحدي الذي كان قد

أعلن عنه في النظرية الأدبية (ياوس ١٩٧٨). فقد أسس النافذ

الألماني مدرسة كما كان يتمنى، وبهذه "المدرسة" (بالمعنى

الواسع لحركة الأفكار) منتهم في الصفحات التالية . ومنحط بالتدريج (١) جمالية التلقي عند ياونس، (٢) نظرية القراءة المسجلة أو " الضمنية " التي بلورها وولفغانغ إيزر Wolfgang Iser المؤسس الآخر لما نسميه في بعض الأحيان " مدرسة كونستانس " " L'école de " constance ، و (٣) بعض التعليقات التي استنداعاها نظام إيزر . ومنحتم ذلك بتقديم عمل، وإن كان يختلف عما يمكن تسميته بالمقاربة الألمانية ، فإنه يشبهها في بعض النقاط. والأمر يتعلق هنا بسميوطيقا القراءة التي طورها امبراطو إيكو Umberto Eco في كتابه القارئ في الحكاية Lector in Fabula - 1979 وكما سنرى ، سنتعامل خاتمتنا المرتابة في ألق أكثر اتساعاً حول مفهومي القارئ الضمني وتسجيل القراءة

## ٢ - تاريخ الآداب وأفق الانتظار :

إن جمالية التلقي هي في البداية محاولة لـ " تجديد تاريخ الآداب " الذي حسب ياونس كان قد دخل في مأزق (١٩٧٨ أ : ٤٦). له " تاريخية الأدب " كما يقول ياونس " لا تركز على علاقة الانسجام المؤسس قديماً بين " الأحداث الأدبية " ، لكنها تركز على التجربة التي يكتسبها القراء من خلال علاقتهم بالأعمال أولاً . ومن هنا ينبع الاهتمام الذي توليه إلى " بعد الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي وإلى المعنى الذي يعطيه له الجمهور " (١٩٧٨ أ : ٤٤). وإن تصوراً كهذا للظاهرة الأدبية يتأسس بشكل أساسي على ما يسميه ياونس " ألق انتظار " (Erwartungs horisont) الجمهور القارئ، وهو التصور الذي يحتل مكانة هامة في أعمال كارل بوبر Kart Popper (انظر من بين ذلك بوبر

(١٩٧٢)، والذي وجد قبل ذلك عند هايدجر Heidegger وهوسيرل Husserl وكادامير Gadamer (انظر هولوب ١٩٨٤ : ٥٩)، وهم ثلاثة من " كبار المفكرين ". بالنسبة للمنظر الألماني. وهكذا، فإن المهمة الأولى لجماليّة التلقي متناهمس على إعادة تشكيل أفق انتظار " أول جمهور " (ياوس ١٩٧٩ : ٤٩) بالنسبة للعمل الأدبي و " النظام المرجعي المصاغ بصورة موضوعية " حيث يندرج ظهور النص الجديد. وأفق الانتظار الأصلي هذا، كما يوضح ياوس، يتكون من ثلاثة عوامل أساسية : (١) " التجربة المسابقة التي يتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص الأدبي "، (٢) " شكل وتيمات الأعمال الأدبية المسابقة " التي يفترض أن يعرفها " العمل الأدبي الجديد، أي ما يسميه الآخرون بالقدرة التناصية، و (٣) " التعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، بين العالم المتخيل والحقيقة اليومية ". ويمكن هذا التعريف غير المحدد من الوجهة النظرية، كما يلاحظ ذلك روبير س هولوب (١٩٨٤ : ٥٩)، المحلل من قياس " الفرق الجمالي " (ياوس ١٩٧٨ أ : ٥٣) الذي يحدث في حالة الأعمال المهمة<sup>(١)</sup> بين عالم النص وعالم قراءته، أو " المسافة " حسب كلمات ياوس " بين أفق الانتظار الموجود سلفاً والعمل الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يحدث تغيراً في الأفق الأدبي في مقطع تزامني "، ومن الممكن " توصيف التعدد المختلف لأعمال المتجاورة في شكل بنيات متساوية ومتعارضة وذات ترابية ما ". وهي صيغة تحليلية قدم فيها ياوس نفسه تطبيقاً من خلال دراسة " حلاوة المصن " " La douceur du Foyer " (١٩٧٨ ب).

ورغم أهمية هذه المهمة الثلاثية التي تم فرضها على تاريخ

الآداب فهي تتجاهل ما يأمل النص تحقيقه بقراءته الخاصة، أي ما يمكن تسميته مع ميشال شارل Michel Charles (١٩٧٧)<sup>(٣)</sup> "بلاغة \* التلقي". ومع أن وجهة النظر المزدوجة هذه كانت حاضرة في "تحدي \* ١٩٧٠، فلا بد من أن نقبل أن يابوس اهتم بالتلقي أكثر مما اهتم *بأثر هذا التلقي Wirkung*، وأنه بتعبير آخر كان له توجه نحو اعطاء الامتياز لكون (العالم الأكبر) *macrocosme* للتلقي في بعده التاريخي على حساب العالم الصغير *microcosme* للأثر (هولوب ١٩٨٤ : ٨٣). وبالمقابل، فإن الأثر التداولي الحاسم الذي سينشأ عن نفس العمل الأدبي المحين *(بالقوة على وجه الخصوص)* من طرف الذات المتلقية، يقع في مركز عمل وولفغانغ إيزر الذي يطور، أكثر من يابوس، "طريقة لتحليل النص \* حقيقية". وسنهتم الآن بهذه الطريقة.

### ٣ - القراءة وفعل اللغة :

إذا كان فكر يابوس قد خضع دوماً للتحويلات والتغيرات، إلى درجة أن ما أصبح يهتم به المؤلف اليوم لا يظهر أن له علاقة بمقدماته المنطقية لعام ١٩٧٠<sup>(١)</sup> إلا من بعد، فإن فكر إيزر ليس إلا ذلك التطور البطيء والمدقق لمجموعة من المبادئ الأساسية. *وفعل القراءة Der Art des Lesens* (١٩٧٦)<sup>(٢)</sup> الذي وجدت فيه أفكار إيزر حول ما سماه ببلاغة "فعل \* القراءة صياغتها النهائية، يقدم لنا نظرية عن التلقي تريد أن تكون شاملة ومنسجمة في نفس الآن. وسنقف عليها هنا ونحن نقدم بالتتابع ما يمكن تسميته بمفاتيح القبة الثلاثة للنظام الإيزيري، أي (١) تصور "القارئ الضمني"، (٢) مفهوم "السجل"

"repertoire" و "الاستراتيجية"، و (٣) فكرة "التلقي" باعتبارها ترتبط بالطابع "النافي" في النص الأدبي.

٢ - ١ يستعير إيزر مفهوم - أو على الأقل مصطلح - "القارئ الضمني" من بلاغة الفن القصصي لواين س. بوث (١٩٦٣ : ١٣٧)، هذا الناقد الأمريكي الذي أعطى مكانة مهمة لما أسماه بالكاتب الضمني implied author (الضمني أو "المضمن" كما يترجمه جبرار جينيت<sup>(١)</sup>)، والذي يمكن أن نحدده باعتباره صورة الكاتب المختلفة عن السارد والذي يقوم القارئ بهنائه انطلاقاً من النص. إن إيزر هو الآخر بطور ما يمكن أن يشكل إضافة منطقية لهذا المفهوم. ولأنه اعتبر تبعاً لياوس أن القارئ هو "النظام المرجعي" للنص (١٩٨٥ : ٩٦)، فقد حاول إيزر أن يبحث عنه داخل **العسل الأدبي من خلال ما أسماه بـ "البنية النصية المحايدة للمتلقى"** (١٩٨٥ : ٧٠)، وهي سلسلة التوجيهات الداخلية أو "شروط التلقي" (١٩٧٦ : ٦٠) التي يمنحها النص المتخيل - أو الأدبي<sup>(٢)</sup> - لمجموع قرانه المحتملين.

ولكي يحدد بشكل أفضل هذه البنية القبلية للقراءة التي يتضمنها النص داخله، فقد قام إيزر بمواجهة "الخطاب القصصي" (Fiktionaler Rede) واللغة الطبيعية "التي تركز على الحدث" (handlungsbezogene rede)، فالنص الأدبي "وهو مجرد من وضعيته المرجعية التي يضمن تحديدها الصارم للفعل اللغوي تحققه الكامل" (١٩٨٥ : ١١٧)، وهو يواجه اللغة التي يحاكيها أو يعيش عالمة عليها (أوستن ١٩٧٠ : ٥٥)، يظهر كليا كخطاب بدون سياق. وهكذا فليس له من سياق إلا النص المصاحب le co-texte أو المقطع النصي المدرج فيه. فالفعل الأدبي إذا أراد أن يكون مالكا لقوة تعبيرية فعلية أن يمنحنا هو نفسه الإشارات



التي تعيننا على إعادة بناء وتنظيم الوضعية التفكيفية *enonciative*<sup>(٨)</sup>. وهذه الظاهرة التي يسميها إيزر أيضاً بـ "تفكيك التداول" *dépragmatisations* (١٩٧٦ : ١٠٠) والتي تتساوى في فعل القراءة مع "بناء التداول" *repragmatisation* التي يقوم بها القارئ تحت ضغط العمل الأدبي، تفسر لنا من جهة أخرى الطابع الأيقوني للرسالة الأدبية بالمعنى الذي أعطاه إيكو (١٩٧٢ : sq ١٨٥) لهذا المصطلح. فالعلامة الأدبية عوض أن تشير مباشرة إلى المدلول الذي تنقله تدخل مجموعة من المعارف تساعد على إنتاج مضامين ممثلة<sup>(٩)</sup>.

٣. ٢ - في إطار هذا المنظور سيظهر مفهوم "الاستراتيجية" و"السجل". وكما يذكر ذلك إيزر، فلكي يكون فعل القراءة ناجحاً، يقترح أوستن (١٩٨٠ : sq ٥٨ و sq ٤٨) ثلاثة أشكال من شروط النجاح : (١) مجموعة من "الشروط" المشتركة بين المتكلم والمتلقي، (٢) مجموعة من "الاجراءات" المعترف بها من لدن المشاركين في التواصل اللغوي، (٣) استعداد المشاركين في الاشتراك في الفعل اللغوي (وهو مفهوم قريب مما يسميه كرايس Grice (١٩٧٥) "مبدأ التعاون". وبالنسبة لإيزر فالأمر يتعلق بالوصول إلى إيجاد مقابل أدبي لكل واحد من هذه البنود الثلاثة. وإذا كان استعداد القارئ أمام النص الذي يباشر قراءته لا يطرح أي مشكل، ويمكن أن يؤخذ كما هو في التداولية اللغوية، فإن الصنف (١) تتم إعادة تسميته بوصفه "سجل" العمل الأدبي، وتتم تسمية مضمون النقطة (٢) باعتباره "الاستراتيجية". ويظهر أن إيزر قد أشرك السجل مع ما نسميه في الاصطلاحية التقليدية بـ "مضمون" العمل الأدبي، أي كل ما هو خارج النص ويعود إليه : أي مجموع العلامات التواصلية بطبيعة الحال، لكن أيضاً وبالأخص "الضوابط

الاجتماعية والتاريخية"، و "السياق الموسيقي - ثقافي بمعنى الواسع الذي ينشأ فيه النص" (١٩٨٥ : ١٢٨). ويؤكد إيزر على أن السجل المنطقي وهو يندرج داخل الكتاب يتعرض لـ "تفسير منسجم" يغير بشكل ملموس طابعه. فالعنصر المعروف حين "يمتصه" النص يفقد مرجعيته الأصلية، فلا تكون له من دلالة إلا داخل شكله النصي نفسه. وهكذا فإن ما هو عادي يصبح غير عادي باعتباره عنصراً نصياً، وسيجد القارئ نفسه مجبراً على إعادة تقييم ما الذي أدى إلى التجريد الطبيعي و "تغيير ما هو معروف" (إيزر ١٩٧٦ : ١٣٨)، وأهمية ذلك ستكون حسب العمل الأدبي أو الجنس موضوع النقاش. وهكذا وكمثال على ذلك، فالأدب "الديالككتيكي أو الدعائي" (إيزر ١٩٨٥ : ١٥٢) الذي من المفروض أنه يؤثر في الواقع الملموس حيث يعيش القارئ، ينتمي إلى تنظيم مجلي آخر غير التنظيم المجلي الذي تنتمي إليه أوليس لجويس.

إن الاستراتيجيات بعد ذلك "ترسم شروط تلقي النص". فهي تشكل "التوجيهات العملية" (١٩٨٥ : ١٧٤) التي تقدم للقارئ مجموعة من الامكانيات المركبة يركز عليها فعل القراءة، ويمكن أن تكون فكرة حول نجاعة هذه الاستراتيجيات كما يشرح إيزر، بالتفكير فيما يقع عندما نحاول تفسير أو تلخيص عمل أدبي. فما يفقد في هذا التمرين التقليص هو بالضبط التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخيلي، وهو الجهاز الموصل الذي يربط بين عناصر السجل. ولكي يقدم تفسيراً لعمل الاستراتيجيات، يركز إيزر على "مبدأ المنظور" الذي تبني عليه كل قراءة (١٩٨٥ : ١٨٠) والذي يحدد الطريقة التي يكتشف بها القارئ النص في بعده الخطي. فالعمل الأدبي، عوض أن يقدم نفسه ككلية، وكجسطلت Gestalt يمكن بلوغه بشكل مباشر، فإنه يستفيد من التوتر

الثابت بين ما يحدث في المجال البصري للقارئ " الواجهة الأمامية " وما يقع في " الخلفية "، بين ما يسميه إيزر " نيمة " القراءة وما يسميه " الألقى " (١٩٨٥ : ١٧٥). وهكذا فعندما يصبح جزء من النص تيمناً، أي عندما يدخل في مجال نظر القارئ، فإن الأجزاء الأخرى تختفي وراء الخلفية، وتبقى مع ذلك مؤثرة على الوعي القارئ. إن الاستراتيجيات تشكل وحدة دينامية، فهي توجه وتقود القارئ وهو يجتاز مجاهل النص. ونحن لا نتعجب في إطار هذه الأفكار من تأكيد إيزر في مرات متعددة على الطابع الإيجابي للغطية النصية، وبناء على ذلك، على أهمية القوانين الزمنية التي تخضع لها القراءة. فالمتلقي، وهو لا يستطيع الإمساك مرة واحدة بجميع مظاهر الكتاب، يقوم بنقل وجهة نظره " تدريجياً عبر الأجزاء ذات المنظورات المختلفة، مرة عندما تشكل النيمة، وأخرى عندما تشكل الألقى " (١٩٨٥ : ١٨٣).

٣ - ٣ - إن علاقة نص - قارئ تستبعد ما يسميه إيزر مع

إيرفينغ كوفمان Erving Goffman (١٩٦٧) وضميمة الوجه للوجه La face - to - face situation التي تطبع كل شكل من أشكال التفاعل الاجتماعي. وزيادة على أن القارئ الذي يواجه النص، يجد نفسه فاقداً لعمئية المعادلة Feed - Back، أي فاقداً لأفعال التنظيم الذاتي التي تقلص باستمرار من غموض التواصل العادي أو اليومي، سيجد نفسه " بدون إطار مرجعي مشترك " (إيزر ١٩٨٥ : ٢٢٥) مع ما سيقراء. ومن هنا ينشأ الطابع " اللامتناسق " بين المتلقي والمصدر. والحال أن التواصل الأدبي، وهذا شيء عجيب، يظهر أنه قادر على الاستفادة مما يفرقه عن التواصل الطبيعي أو العادي. وفي هذا النقص المزدوج بالتحديد، يجد التواصل الأدبي حافزه. فما هي ناقص فيه، هو الذي يطلق ويراقب فعل

القراءة. وإيزر، وهو يركز من جهة على تصورات التحليل النفسي لرونالد د. لانج R.D. Laing (١٩٦٨)، ومن جهة أخرى على مفهوم "مكان الالتباس" *Lieu d'intermersion* الذي يلوّده رومان اتجاردن R. Ingardin (١٩٨٣ : ٢٩٩). فهو يميز إذن بين شكلين من أشكال الالتباس تكون الوظيفة في كل واحد منهما توجيهية بشكل أساسي :

(١) ما يسميه بـ "البياض" *La Leerstelle* "أو" المكان الفارغ "الذي يأتي لايقاف الانسجام النصي لكي يترك للقارئ الفرصة لارجاع هذا الانسجام، و (٢) "النفي" أو "إمكانات النفي" التي تلغي في النص العناصر المألوفة والآتية من خارج النص. فضلاً عن ذلك، وفي صنف البياض *Leertellen*، ميز إيزر بين الأبيض من جهة باعتباره اتصالاً يسهو عنه النص (انه يتكلم إذن عن *gedachte scharnier*، أي عن "نقط الاتصال المفكر فيها" (١٩٨٥ : ٣١٩) والتي يكملها القارئ)، ومن جهة أخرى الأبيض الذي ينتج عن العلاقة بين التيمة والألق، المكان الفارغ الذي يحدد هنا كخلفية فاقدة لـ "الملاءمة التيمية" (١٩٨٥ : ٣٦٣). أما "النفي" فيظهر كنتيجة لفقدان السياق الذي تخضع له عناصر السياق على مستوى اندراجها النصي. فالنص الأدبي ينفي جزئياً القواعد التي يدمجها أو يمتصها، وفي نفس الوقت يصادر بهذه الحركة النافية على إعادة التقييم الكامل في إطار فعل القراءة الملموس.

وبعد مجموعه من الأمثلة استقاها من عصور مختلفة من تاريخ الآداب، ويفضلها حاول إيزر أن يظهر نجاعة تطبيق نموذج على نصوص فردية (دون أن يترك كما يبدو، أي هامش للغوض بالنسبة لمقاييس تطبيق نظريته)، وهو ينهي كتابه *Fel der القراءة L'akt des Lesens*

بتعلق على مفهوم " النفي " الذي يمثل بالنسبة للمؤلف ميزة أساسية ، بل خاصية لكل عمل أدبي . إنه شيء عجيب ، فالنفي لا يكون إلا ناهياً ، والبياضات Les Leerstellen و " النفي " وهما ينشطان ويوجهان تعاون القارئ الهرمنوطيقي، يضعان عناصر العمل " المصاغة " أو الظاهرة في علاقة مع ألفي " غير مصاغ " (١٩٨٥ : ٣٨٧). وينتج عن ذلك أن " النص المصاغ " يصير مضاعفاً بشكل ما، ومصاحباً ضمناً بنص آخر يخفيه النص الأول، لكن القارئ وحده يستطيع أن يبرزه. وفي هذه المضاعفة يكمن نبع التعدد الدلالي الخاص بالأدب. فما لا يقوله النص، وما لا يظهره يشكل " البنية المبدعة للإمكانات " (١٩٨٥ : ٣٨٣) التي تتركز عليها الحرية التأويلية للذات المتلقية (وهي حرية محدودة لأنها مراقبة أو موجهة)

#### ٤ - حول البياض La Leerstelle

إن النظرية الأليزيرية لكونها تظهر مشوقة ومنتجة، ولكونها أيضاً استعارات الكثير من المفاهيم من آفاق مختلفة، لا تعيش بدون مشاكل. وهكذا ففي مقال دال أخذ الناقد الأمريكي ستانلي فيش Stanley Fish (١٩٨١) على إيذر الطابع التأويلي لثنائية تعديد - التباس التي تدبني عليها ظاهراتية القراءة المقدمة في فعل القراءة . فما يشكل نقطة الانطلاق بالنسبة لإيذر ، بل والمعطيات الناقصة في النص التي يجب على القارئ تتميمها وملئها ليس في حقيقة الأمر ، بالنسبة لفيش ، إلا نقطة الوصول، ونتيجة لقرار هرمنوطيقي من لدن المحلل . ففي الواحدية monisme الجذرية التي يقترحها الناقد الأمريكي لا وجود لشيء

ما هو النص الخالص ، الذي له نظام statut أونطولوجي . فالعمل الأدبي بالنسبة لغيش هو منتج للقارئ ، وبالنتيجة ، وفي هذا المنظور ، فإن مقولتي التحديد والالتباس ستبدوان فاقنيتين للملازمة كلياً.

٤ - ١ . في هذا السياق ، ظهرت محاولات تستهدف تحديد نظام البياض La Leerstelle (الذي يبدو غامضاً كما أشرنا)<sup>(١٠)</sup> ، والخروج من المشكلات التي أشار إليها غيش بفضل الوصف الملموس والاستعمال الطبع لما هو ملتبس في النص . وهكذا ، ومن خلال عمل هام ، اقترح الألماني رولف كلوبفر R. kloppfer ترتيب البياضات النصية بواسطة خمس مقولات مختلفة : (١) شكل الالتباس غير المحقق aléatoire المطابق لما لا يشير إليه النص بسبب نقص في الملازمة (مثل لون عيون الشخصية في بعض الأحيان) ، (٢) كل مكان أو " نقطة " في النص يحس القارئ فيهما بنقص ، بسبب من الأسباب ، (٣) كل مكان أو " نقطة " في النص تعتمد فيها إسكات شيء ما ، لتفصيل مشاركة القارئ<sup>(١١)</sup> (٤) في كل مكان أو " نقطة " في النص يخلق القارئ في تحديد دلالاتها المتعارضة ، وأخيراً (٥) كل مكان أو " نقطة " في النص تندرج في أفق مرجعي أكثر كثيفاً لا يمكن للقارئ أن يعطيه دلالة واحدة (كلوبفر ١٩٨٢ : ٧٦ - ٧٧) . ويظهر أن هذه الطريقة التي استعملت في مواجهة البياض ، وصيغتها القائمة على التسجيل النصي ، الأكثر صرامة ، وبالأخص السهولة الاستعمال بالمقارنة مع التحديدات الايزيرية ، تركز إذن على عدد معين من التنظيمات ومن الاستعمال المزدوج ، وسنكتفي بالإشارة إليها . وهكذا فالمقولة (٢) - أي ما يخلق في القارئ إحساساً بالنقص - تظهر أنها تتضمن (١) و (٣) . ويضاف إلى ذلك أن الفرق بين (٤) و (٥) هو فرق يبدو غير واضح . أفلا يشكل ما يتضمنه (٤) جزءاً فرعياً من (٥) ؟

٤ - ٢ - سيتم التركيز أكثر، وخاصة هنا، على ما بدا لنا أنه من أهم المآخذ التي وجهت إلى النموذج الذي اقترحه إيذر. ونعني بذلك النقد الذي وجهه كارل هنزستيرول K. Stierle أحد المقربين من زعميي نظرية التلقي الألمانية والذي ظهر باللغة الفرنسية تحت عنوان " التلقي والتخييل " ( ستيرل ١٩٧٩). وستيرل هذا، وهو ينطلق أيضاً من التماثل بين فعل اللغة والفعل التخيلي، يبدأ بتحديد ما يقترح تسميته بـ " التلقي شبه التداولي "، وهو صيغة القراءة الشبيهة بهذا القدر أو ذاك (كما تشير إلى ذلك لفظة " شبه ") برد الفعل غير النظري والطبيعي الذي يثيره الفعل الخطابي في الظروف العادية للعنصرية التلقائية. وتؤول القراءة هنا إلى " بديل وهمي لحقل الممارسة " (١٩٧٩ : ٣٠٢)، كما يتعرض النص القصصي للطعن " لصالح ما هو فوق نصي، أي لصالح وهم ينتجه المتلقي نفسه تحت اغراء النص " (١٩٧٩ : ٣٠٠). فأن نقرأ هكذا يعني أن نلتج سلوكات مكررة وهذا الشكل من التلقي " الساذج " الذي يهدف إليه الأدب الاستهلاكي، والذي نقوم فيه بعمل البياضات بطريقة أحادية وآلية يعارضه ستيرل بنوع آخر من القراءة " المركزية، والمتمحورة حول تخيلية النص نفسها " (١٩٧٩ : ٣٠٢). إن المؤلف يسمي هذا النموذج بـ " التلقي شبه - المرجعي "، وذلك لأن المرجع هنا " ليس مجرد خارج - نص "، ولكنه يظهر في وعي القارئ كمنتوج " للنص نفسه "، ووفق هذا المنظور نقوم ظاهرياً بتقويم كل أشكال التمثيل الذاتي الأدبي (ويجب الإشارة بهذا الصدد أنه إذا كان النموذج في فعل القارئة هو جويس، فإن نموذج ستيرل هو مالارمي) التي يظهرها النقد الموجه لإيذر. فهذا الأخير، وكما يلاحظه ستيرل، لم يتعرض لوصف اشتغال البياض إلا في مستوى التلقي شبه التداولي.

فالابيض عنده ليس إلا مجرد منه أو ميكانيزم للانطلاق، يفتلي باعتباره كذلك بمجرد ما يبدأ فعل القراءة. والحال أنه في التلقي المقبول حقاً، ودائماً حسب ستورل، أي في حالة التلقي من نوع " شبه المرجعي " ينبغي، عوض أن نملأ الفراغ في النص، أن نتساءل عن ذلك . " فإذا كنا نعتقد أن النص هو نفسه نظام للملاعبة، فالذي ينتج أن يبقى مفتوحاً ومفتوحاً فيه لا يجب أن يفهم كتشيط أولي لاداعية القراءة، ولكن يجب أن يفهم كتعديل لنظام الملاعبة الذي يرجع أمر تقييم مآزقه للقارئ " ( ١٩٧٩ : ٣٠٩ ) ورغم أن الطابع الخلقي Axiologique الظاهر في التفرع الثاني " شبه التداولي " و " شبه المرجعي " لا يمكن أن يعتمد عليه، وذلك لأنه يشيد نموذجاً ليس في حقيقته سوى نمط لقراءة سوسيو - تاريخية محددة ( هو بالتحديد نمط الانتلجنسيا الغربية ) فإن أهمية مساهمة ستورل لا نقاش فيها. فهو يسجل مع كلوبفير، بتأكيدده على ضرورة وجود تلق يتساءل حول ما يقدمه النص، خطوة أخرى في اتجاه تعريف ملائم للبياض .

## ٥ - القارئ في القصة

بصفة عامة يمكن لنا أن نؤاخذ إيزر على محاولته تطعيم السيميوطيقا بمعناها العام لنظرية العلامة بالهرمنوطيقا (التي يمكن ترجمتها تبعاً لكادامير (١٩٨٢) بوصفها " فن الفهم " )، ومن هنا نتج هذا النوع من القول النظري الذي هو فعل القراءة ، والذي هو تجميع بارع لمجموعة من المقاربات لا تبدو متجانسة. ومن هنا نتج بصفة خاصة هذا الالتباس الذي أصبح محتوماً بين ما يتعلق بالنص وما يتعلق



بمجموع "تحققاته". والحال أن امبرطو إيكو وضع في سنة ١٩٧٩ نموذجاً سيميوطيقياً خاصاً بالقراءة، وهو عمل كان موضوعه كما يحدد ذلك الكاتب نفسه هو "الظاهرة الحكائية المعبر عنها لغوياً والمؤولة من لدن قارئ مشارك" (١٩٨٥ : ٩). ويمكن أن نتساءل حول معرفة الحدود التي يمكن فيها لهذا العمل أن يشترك في الانتقادات الموجهة إلى إيزر، وأن يتجنب ما يظهر أنه مشكلة ملازمة للمشروع الفينومولوجي (كما يقترحه الناقد الألماني). وللإشارة فإن إيكو نفسه بدأ بإثارة الإنتباه إلى العلاقة بين ما يقوم به ونوع التحليل المنجز من طرف الباحثين الألمان : "فكما عرفت ذلك فيما بعد" - يقول هو نفسه في مقدمة الطبعة الفرنسية لكتابه - "فانني أشتغل على تداولية النص دون أن أعرف ذلك، أو على الأقل على ما نسميه اليوم تداولية النص أو جمالية التلقي" (١٩٨٥ : ٧). وبطبيعة الحال، فسيكون من غير الصحيح أن ننكر الاختلافات التي تميز نظرية التلقي عن سيميوطيقا القراءة المشاركة. ويبقى أن السيميوطيقي وهو يهتم بسطح النص في بعده الخطي هو كذلك (وهي طريقة خاصة بإيكو في مواجهة "الشومسكويين" و "الجريماسيين")، ثم وهو يوضح الطابع الملتبس واللامنتهي في النص الحكائي، فإنه يجد نفسه في بعض الأحيان قريباً مما يقوم به ياوس وبالأخص إيزر. وهكذا فمثلاً كان مؤلف *نظر القراءة*، لكن دون أن يستعيد المصطلح، فقد ظهر إيكو منتبهاً لعمل البياض، "فالتص" كما يلاحظ هو نفسه "آلة كسالة تتطلب من القارئ اشتراكاً جثياً لملء فضاءات المسكوت عنه أو المعقول سلفاً التي تبقى عبارة عن بياض" (١٩٨٥ : ٢٩). فضلاً عن ذلك، فالكاتب، ودالماً على غرار إيزر، يجد نفسه مجبراً على تكوين قارئ ضمني أو مضمن محدد

كمحفل نصي، وهو ما يسمى هنا " القارئ النموذجي " Lecteur modèle. ولأن " النص منتج يشكل فيه مصيره التأويلي جزءاً من ميكانيزمه الشمولي الخاص به " (١٩٨٥ : ٦٩ - ٧٠) فإن على مؤلفه أن يتوقع " قارئاً نموذجياً قادراً على المشاركة في التحيين النصي بالطريقة التي اعتقدها المؤلف، وتظهر نظرية أفعال اللغة هنا أيضاً كمرجع مفروض. فالقارئ النموذجي كما يختم إيكو ينبغي أن يفكر فيه في آخر لحظة " كمجموعة من شروط النجاح أو السرور المنجزة نصياً والتي ينبغي أن تكون مقبلة حتى يمكن للنص أن يحين كلياً من خلال مضمونه الكامن فيه " (١٩٨٥ : ٨٠). واتطابقاً من هذا الأساس المزدوج ومما يبدو أنه يشكل المسمتين النظريتين في القارئ في الحكاية Lector in fabula (النص كـ " آلة كسلانة " والقارئ النموذجي) يحاول إيكو أن يفحص حركة المشاركة التي يقتضيها النص، ويحاول من هنا أن يفحص المغامرة التأويلية التي تشكلها كل قراءة بالنسبة إليه. وفي محاولته هذه سيستعين بثلاثة مفاهيم أساسية ( " الموسوعة " " الموضوع " " topic " و " العالم الممكن " ) يحسن بنا أن نشرحها هنا باختصار.

٥ - ١ - إن فاعلية القارئ بالنسبة لإيكو هي في البداية من طبيعة " استدلالية " (١٩٨٥ : ٢١). فإن نقراً معناه أن نستنبط وأن نخمن وأن نستنتج انطلاقاً من النص سياقاً ممكناً يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكد أو أن تصححه. وفي عمله التخميني هذا يستعين القارئ بما يسميه إيكو " thesaurus " أو " الموسوعة " (١٩٨٥ : ١٥)، وإذا أردنا فالأمر يتعلق بنوع من ترسانة أفكار، أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل ويجد فيها كل ما هو رائج في السياق الموسيوقافي.

فلكي يتم تعيين البنيات الخطابية يقابل القارئ التمتظهر الخطي بنظام القواعد الذي تقدمه اللغة، هذه اللغة التي يكتب فيها النص، وتقدمه أيضاً الكفاءة الموسوعية التي تحيل عليها هذه اللغة نفسها \* (١٩٨٥ : ٩٩). ونحن إذا استعرتنا مفهوم إيذر، يمكننا أن نحدد الموسوعية كسجل ضمني، يستلزمه النص ويحينه القارئ.

٥ - ٢ - أما مفهوم "الموضوع" *La topic* المأخوذ عن اللسانيات، فهو بالنسبة لإيكو أداة ميتا - نصية أو "خطاطة افتراضية" أو فرضية مشتركة بينها القارئ، وعليها يرتكز هذا الأخير في تحيينه للنص وفق ضغوط الخطية. إن "الموضوع" كما يقول إيكو "لا يصلح فقط لتطويع" السيميوز *La semiosis* باختزاله، بل ويصلح أيضاً لتوجيه إدارة التحيينات \* (١٩٨٥ : ١١٥). وتضطلع القراءة بالبناء المتتابع لمجموعة من "المواضيع" المختلفة التي تتغير بقدر ما يتقدم ما يسميه إيكو "الوضع الكلي" *macroposition* للمسرود، أي بقدر ما تتأكد أو تتعارض التخمينات التي يصوغها القارئ المشارك. وللإشارة فإن "الموضوع" باعتبار أداة تداولية يختلف من جهة عن "التيمة" الأليزيرية وعن "التشاكل" *L'isotopie* الجريماسي اللذين يشكلان مظهرين دلاليين فقط.

٥ - ٣ - إن مفهوم العالم الممكن "كما يشرح لنا ذلك إيكو في القارئ في الحكاية" ضروري للحديث عن تكهينات القارئ \* (١٩٨٥ : ١٦٠). ويجب التنبيه إلى أن "العالم الممكن" كما يراه إيكو هو مفهوم يختلف بشكل ملموس عن جناسه في المنطق الموجه، فإذا كان هذا المفهوم بالنسبة لرجل المنطق مفهوماً فارغاً ومجرداً وملتبساً، فإنه هنا مفهوم مليء و"مؤثث" *meublée* وذلك حسب تعبير المؤلف نفسه،

بالأفراد والوظائف (١٩٨٥ : ١٦١). وباعتباره كذلك فهو يصل في ثلاثة مستويات مختلفة : (١) فهو أداة ضرورية للقارئ الكفاء، (٢) وهو يمكن داخل النص نفسه، (٣) وهو يضم ويوجه السلوك " الافتراضي " للشخصيات (١٩٨٥ : ١٦٠). ولتفصيل ذلك فالقارئ المشارك وهو يقرأ يكون من المفروض عليه أن يبني مجموعة من العوالم الممكنة (يمكن أن نسجل هنا تشابهاً مع نظرية التلقي عند ياوس) وذلك في علاقة مع الممكنات الحكيمة التي يظهرها النص باعتباره مجرى خطياً. ودخل الحكاية أو القصة (لكي نتكلم بأسلوب جينيت ١٩٧٢ : ٧٢)، يبدو أن شبكة العلاقات العملية يحكمها نفس النظام، بالمعنى الذي تتمثل فيه الشخصية هي الأخرى خط الأحداث التي هي متورطة فيها. وبعبير آخر أيضاً، فإن القارئ يتخيل عالماً يفترض أنه يتطابق مع عالم السرد الذي تتخيل فيه الشخصية بدورها عالماً يفترض أنه يتطابق مع مختلف الرغبات والأمنيات والانتظارات... التي تدفع مختلف أفراد الطاقم الحكلي إلى العمل. ولكي يقف إيكو على تفاعل هذه المستويات الثلاثة فقد طور تقنية شكلية متطورة تلخصها - بشكل عام - المقولات الأربع التالية : (١) WN : وهي تدل على العالم الممكن الذي يعبر عنه المؤلف في السرد N (WNSI : تمثل المقطع I في N)، (٢) WNC : العالم الممكن الذي تتخيله الشخصية C، (٣) WR : العالم الممكن الذي يتمثله القارئ المشارك، وأخيراً (٤) WRC : العالم للممكن الذي يسمده القارئ R إلى معتقدات الشخصية C<sup>(١٢)</sup>.

٥ - ٤ - ويظهر أن هذا النموذج الذي يمتاز بسهولة تطبيقه يتوفر على معدل من الفائدة يفوق المعدل الذي يمنحه النظام الإيزيري، أضف إلى ذلك أنه بقدر ما يقتصر إيكو على المقاييس السيميوطيقية فقط

(السيميو - تداولية على الأقر)، يظهر أن المفاهيم المختلفة التي يقترحها تجعل حدوداً صارمة بين النص المحلل والناقد المحلل، بين التجريبي والمنهجي. وفي هذه الحالة ينبغي التساؤل ما إذا كان هذا هو الحال. فقد أمكن لنا أن ننبّه بهذا الصدد إلى "مشكلة التمييز الصارم بين القارئ النموذجي والقارئ التجريبي"، هذان القارئان معاً اللذان "يميلان نحو ملاحظة بعضهما البعض، ويتذكر بعضهما البعض، ويتطابقان في بعض الأحيان" (فيولي Viol ١٩٨٢ : ٧). فإذا لم يكن القارئ النموذجي غير بناء نصي، فسيكون من الصعب علينا أن نقرب منه باعتباره آلة منتجة للتأويلات، إلا عن طريق التجريب. ولكي يتم تحديد النموذج يجب المرور بالقارئ الحقيقي. ويبدو إيكو واعياً بهذه المشكلة عندما نراه يصطدم في تحليلاته "بالحد الضئيل الذي يفصل بين المشاركة التأويلية" (١٩٨٥ : ٢٣٦)، أو بالحد "الضئيل" مرة أخرى بين ما يسميه "التأويل النقدي" و "المشاركة التأويلية" والهرمنوطيقا (١٩٨٥ : ٢٤٣) وفي إطار هذه الأفكار يمكن أن نقول إن المشكلة التي أخفق في حلها البناء النظري المتبني في القارئ في الحكاية تتعلق بالفعل بالتمييز بين "الاستعمال" و "التأويل" الذي على الكاتب أن يقوم به لمرات عديدة. فاستعمال النص حسب المحلل السيميوطيقي يعني التعامل مع النص بعنف، وذلك كأن نقرأ مثلاً المحاكمة لكافكا باعتبارها رواية بوليسية. وعلى العكس من ذلك فإيكو يعني بـ "التأويل" التحيين الدلالي لكل ما يريد أن يقوله النص باعتباره استراتيجية، وذلك عن طريق مشاركة قارئه النموذجي (١٩٨٥ : ٢٣٧). إن الفرق بين هذين المفهومين يبدو بهذا الشكل أو ذاك مساوياً للفرق بين "شبه التداولي" و "شبه المرجعي" في نظام

ستيرل Stierle ، فإن نقرأ كما نريد ، يعارضه أن نقرأ كما يريد النص .  
والحال أنه إذا كان التمييز عند ستيرل بين القراءة المتيقظة والقراءة  
القتيلة اليقظة يبدو مقنعاً بشكل كبير ، فإن التحديد الذي يعطيه إيكو يعتبر  
مشكلة ، وذلك بسبب القصدية الغريبة التي يسندوها للاستراتيجيات النصية  
( ... " كل ما يريد النص قوله ... " ) . وما يبقى يقلل هاماً جداً ، بحيث يتأكد  
لنا أن الكاتب ، وليس النص ، هو المسؤول عن إخراج القارئ النموذجي  
( ١٩٨٥ : ٧٠ ) . فهل يعني ذلك أن النص في إطار السيروورة التأويلية كما  
يقترح إيكو ، هو مجرد قناع للكاتب ؟ وأن القارئ النموذجي ، موازنة مع  
ذلك ، هو حجة الناقد ؟ إن هذا ما يبدو معبراً عنه من خلال هذا المقطع  
في الطبعة الفرنسية : " بالفعل ، فأنا في حاجة " يقول إيكو وهو يلخص  
نظامه ، " إلى قارئ يكون قد مر - أو تقريباً - بنفس التجارب القرائية  
التي مرت بها أنا " ( ١٩٨٥ : ١١ ) فأى قيمة نعطيها لـ " تقريباً " ؟ وهل  
القارئ النموذجي عليه أن يكون هو إيكو ؟ وفي هذه الحالة ، فهل يحق  
للمنظر أن يعتبر نفسه مجرد قارئ عادي ؟ وهل يمكن لتجربته الخاصة  
في القراءة أن تكون كونية ؟ هل أنا كقارئ ، أقرأ بنفس الطريقة التي يقرأ  
بها إيكو ؟ إنها أسئلة كثيرة يتركها القارئ في الحكاية بدون جواب . ومن  
دون أن نتعمق في الإشكالية هنا ، من المسموح لنا أن نؤاخذ إيكو على  
المهولة التي ينتقل بها من القارئ النموذجي إلى نفسه والعكس بالعكس .  
فإذا كان الناقد بالفعل قارئاً يحترم بدقة المعنى القصدي ، auctorial ، فإن  
هذا الدفاع الظاهر وهذا التجسيد للتعدد في النص يمكن ألا يشكل إلا عودة  
إلى نظام للأشياء أكثر قديماً . من الممكن أن يكون الأمر متعلقاً بالفعل بتقييم  
ما يسميه إيريك دونالد هيرش ( الذي يعتبر قريباً منه دون أن يعترف بذلك )  
بـ " المعنى - meaning - أو للمعنى المقصود على حساب " الدلالة " La  
" Significance ، أي المعنى المنتج ( هيرش ١٩٧٦ : ٢ - ٣ ) .

## ٦ - القارئ و : القصة :

إنه لأمر مثير أن يواجه إيكو، وهو ينطلق من أفق مختلف جداً عن الأفق الذي وجد فيه إيزر، نفس المشاكل التي واجهت زميله الألماني. فالسيميوطيقا والظاهرانية تفضيان بالفعل إلى نفس الإشكالية. وكل هذا يحدث وكان المنظر الذي يريد أن يفكر في القراءة، كيما كان الحقل النظري الذي يريد أن يندرج فيه، يصل إلى الخلط بين القارئ الذي هو، أو الذي كأنه، والقارئ الذي يدعي وصفه. كيف نفسر ذلك ؟ إن المشكل الذي نريد إبرازه هنا هو مشكل المسافة التي تفصل النظرية عن موضوعها. فلا وجود للغة الواصفة *métalangage* كما يقول لكان Lacan ، أو كما أعاد رولان بارت *R.Barthes* صياغة ذلك " لا يمكن لي أن أكون حياً خارج اللغة. وأعالجها كمرسى، ولا داخل اللغة وأعالجها كسلاح " (١٩٧٨ : ٣٦) والخال أن ما يبدو لنا هو أن ما يمكن قوله عن العلاقة بين اللغة واللغة الواصفة ، بين النص والنقد ، يصلح بالأحرى أن يقال عن التلقي . فلا وجود لتطبيق على كيفية القراءة لا يتأسس هو نفسه على القراءة. فمنظر القراءة وهو يريد أن يقف على صيغ تلقي الآخر، أي تلقي من يقرأ - بالعلاقة مع من يفكر - يجد نفسه إزاء ذاته باعتباره قارئاً ، أي باعتباره نوعاً من المهمة الصياء . هذا هو ما يمكن - كما يبدو لنا - أن يبرر المآخذ التي وجهت إلى كاتب - *فعل القراءة* ، وهذا هو أيضاً ما يفسر ترددات القارئ في الحكاية . وفي هذا السياق ، من المفيد أن نستعيد الملاحظات التي خصصها جوناتان كولر J. Cutler في كتابه الأخير (١٩٨٣ : sq ٧٦) لمشكلة المسافة بين دراسات التلقي بالخصوص . وكما يؤكد كولر فإن ما يحاول

إيذر وفيش وإيكو إقامته في نظريتهم (ويظهر أن يابوس يبقى بعيداً عن هذه المأخذ وذلك لأن نظريته ليست مقارنة نصية حقاً) ليس في الحقيقة سوى " قصة " عن القراءة *a story of reading* ، أو سرود لمغامرات ، عجيبة في بعض الأحيان ، لذات متلق راكد *hypostasié* بالتحليل . إن المحللين المختصين في التلقي ، وهم يرتكزون في دراساتهم النظرية على ثنائية نص - قارئ استجابوا بالفعل إلى الضغوط الحكائية ، في حين أن كل نظرية تستحق هذا الاسم ، كما يعتقد كولر ، يجب أن تهدف حقاً إلى التمييز بين الشيء وتأويله ، بين نصيب النص وحصّة القارئ . فهل يعني أننا نصب في الاحراج ، وأن النظرية وهي أمام القارئ تؤدي إلى التفكير ؟ إن الوضعية ليست ، وحسب كولر دائماً ، بدون منفذ حقاً . وإن الحل الممكن (وقد تبناه فيش) يتطلب منا أن نطل في إطار الوحدية ، وأن نخض الطرف عن النقاش في من هو المسؤول عن إبداع المعنى ، هل هو القارئ أو النص ؟ ويمكن لنا أيضاً أن نرفض فكرة تجانس القراءة ، وأن نوضح التصدع أو الفتحة التي تخلقها القراءة في ذهن القارئ ، هذا الأخير الذي ، وكما رأى ذلك جان بول سارتر<sup>(١٣)</sup> ، يتردد بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، بين ما أراد هو أو آخرون أن يحدوده كـ " نموذج للقراءة " أو كـ " متضمن " فيها ، وما يفلت من هذه المحاولات . إن كولر يضع هذه الظاهرة أو هذا الازدواج الذي يطبع التلقي في الإطار النظري لـ " التفكيرية " الأمريكية ، حيث نحب أن نؤكد ، ليس بدون حق ، على مقاومة النص الأدبي لفعل القراءة . فإذا لم يكن ممكناً ابدأً أن نصل حقاً إلى مضمون النص سنفهم أن القراءة لا يمكن أن تكون واحدة . ونحن نريد من جهتنا أن ندافع عن شكل آخر من الشكوكية . فأمام الوحدة الصيقة للمؤلف (الذي لا يأخذ القلم إلا لأن متلقيه ليس هنا ، أي في هذا الفضاء الذي



يكتب فيه)، يجب أن نتساءل هل من الممكن أن نجد آثاراً أخرى في النص غير آثار القارئ المتخيل في النص، أو من يخلقه المؤلف (ذكرنا كان أو أنثى) من أجل ضرورات الكتابة (فنحن لا نكتبه لـأحد) والذي لا يتطابق في الأخير أبداً مع الذات التي تأتي لتتوب عنه خارج النص. " فحضور الكاتب " " The writer's Audience " كما تم تأكيد ذلك " هو دائماً حكاية " " is Always a Fiction " (Ong : ١٩٧٥)، والجمهور ، هذا الذي يمنحه الكاتب، هو دائماً قصة ، وهو ما يعني أن كل قارئ في النص ، سواء أكان ضميناً أو مضمناً أو نموذجياً مجبر على أن ينتقل إلى جانب الواقع ، وعلى أن يتجنب هذا الذي أراد المؤلف أن يطابقه معه . والحال أنه من غير المستبعد (بل إنه من الممكن جداً) أن تشتغل القراءة بالفعل ، " بغير معرفة للكتابة، وكأن هذه الأخيرة تجهل بالضرورة البنوية... وقبل فكرة كهذه (التي نميل إليها) يفترض من بين ما يفترض، وخارج كون النص الذي يتوقع الحضور، أنه لا وجود إلا لـ " أشباه قراء " (كوفمان ١٩٨١ : ١٧٩)، أي رائيين أو دخلاء لم يكن لا المؤلف ولا الكتاب قادرين على التكهّن بهم، وهذا ما ينبغي بطبيعة الحال أن نقيم الدليل عليه..

## هوامش :

١ - نظري T.S. Kuhn - The structure of scientific Revolution - Univ. of Chicago Press - ١٩٧٠، 2<sup>e</sup> ed. revue.

٢ - لايرال يونس هـا متتار بـ جمالية النفي " التي عارضها في إصداراته اللاحقة

٣ - إن كتاب مـ شارل الذي اعتم بمشكلات القراءة في زمن لم يكن بعد في فرنسا قد سمع بنظرية التلقي، لم يكن حقاً يقدم نظرية حول التلقي فالأمر ينطلق بمجموعة من التحليلات المتمايزة

- ١ - يشهد بذلك يونس (١٩٧٧)، فضلاً عن أنه يقدم مقدماً ذاتياً جرحاً فهو يتم أسبعا بمشكلات " اللغة الجمالية "
- ٢ - ترجم الكتاب إلى اللغة الفرنسية من قبل E. Mouton (إيزر ١٩٨٥) ، تكن الترجمة كانت صعبة للألف، لذلك فقد تقوم بالترجمة المباشرة عن الألمانية (إيزر ١٩٧٦) عند حاجتنا إلى ذلك
- ٣ - إن صلة " ضمني " كما يشير جنيت " تساهم في تقوية ما كان في اللغة الإنجليزية مجرد اسم "
- ٤ - الصفتان يستعملهما إيزر بمعنى مختلف
- ٥ - هذا التصور يتضمن عودة إلى مفهوم المؤلف باعتباره ممعناً وضامناً للذاتية، مع العلم أن هذا لا يقال بشكل واضح في فعل القراءة
- ٦ - يقارن هذا بالتصور عن الايقونية الذي نجده عند هابز Halliday
- ٧ - عقب لقاء أجريته مع يونس بجامعة أنفير Arvers (١٩٨٣) ذكر هذا الأخير وهو يطلق على نظرية زميله، أن البيضاء Leerstelle لها مفهوم " فضلات " لا يمكن تحديده إلا في إطار تحليل محدد
- ٨ - يمكن هنا أن نربط هذا بما يسمىه جنيت في " خطاب السرد " Discours du récit " " La parallipse " ، " L'ine estigae Laterale " في السرد (١٩٧٢ : ٩٣)
- ٩ - تشير الحروف في هذا التشكيل إلى الكلمات الإنجليزية الذاتية Character - World Reader - Narrative،
- ١٠ - لقد كتب سافرو في م. الاب ٣ " وهكذا فكان شيء، بالنسبة للقارئ، يدعي أي مصنع، وكل شيء هو مصنوع بطلاً (Page ٩٩٨)

**المراجع المعتمدة :**

- AUSTIN (J. Lloyd) - Quand dire, c'est faire. Paris, Seuil, 1978.
- BARTHES (Roland) - Leçon. Paris, Seuil, 1978.
- Booth (Wayne C.) - The Rhetoric of Fiction. Chicago Univ. Press, 1963.
- CHARLES (Michel) - Rhétorique de la lecture. Paris, Seuil, 1977.
- CULLER (Jonathan) - On deconstruction, Theory and criticism after Structuralism. Londres, Routledge and Kegan, 1983.
- ECO (Umberto) - La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique. Paris, Mercure de France, 1972.
- ECO (Umberto) - Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris, Grasset, 1985.
- FISH (Stanley) - "Why so one's afraid of Wolfgang Iser?", *Diacritics*, 2 (1981), 1, pp. 2-13.
- GADAMER (Hans Georg) - L'Art de comprendre, Ecrit I, Herméneutique et tradition philosophique. Paris, Aubier Montaigne, 1982.
- GENETTE (Gérard) - Figures III. Paris, Seuil, 1972.

# الرواية العربية والسرد الكثيف

تجربة مؤلف الرزاز أنموذجاً

عبد الله إبراهيم

تقدم روايات مؤنس الرزاق لوحة شديدة التعقيد والفنى حول تداخل المستويات السردية ، فالعالم التخيلي في رواياته يتشكل بتوجيه مباشر من تلك التداخلات التي تكسر الوهم ، وتنبه المتلقي بأنه إزاء عالم فني لا يعرف الثبات والاستقرار ، إنما التحول والتطور . ولعل أهم سمة سردية يمكن ملاحظتها في روايات مؤنس الرزاق هي أن الرواة يصرحون برغبتهم الواضحة في صوغ المادة السردية ، بما يوافق رؤيتهم للأحداث ، وعلاقتهم بها ، وفهمهم لمقاصدها . ولهذا فهم مدفوعون دائماً ، في نوع من المشاركة ، إلى العمل على تصحيح ممارسات السرد ، إلى درجة أن كثيراً من تلك الروايات تتضمن سجلات حول الكيفية التي ينبغي فيها أن تتركب المادة السردية . وبدل أن تتبع الأحداث بشفافية من وسط السرد ، فإن الرواة يبتعدون عن حضورهم ورغبتهم في ترتيب تلك الأحداث ، وذلك يلفت الانتباه إلى أولاهم وظلالهم في تضاعيف النصوص الروائية . وتتواتر هذه الظاهرة الفنية في " أحياء في البحر الميت " و " متأهة الأعراب في ناطحات السراب " و " اعترافات كاتم صوت " و " الشظايا والفسيفساء " و " سلطان النوم وزرقاء اليمامة " وغيرها . على أنها تبدو ملفنة للاهتمام في الروايات للثلاث الأولى.

لقد كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد : سرد شفاف وسرد كثيف ، فحينما يختفي السرد ويتوارى إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية ؛ يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردى ؛

لما حين يشير الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً للأحداث ، أو مبتكراً للحكاية ، فإنّ المتلقي لا يندمج مع الأحداث ، ولا تتحقق واقعية الحكاية ، إنما يتمزق الإيهام ، وتتكرر مقوماته ، فالراوي يتدخل متحدثاً عن نفسه وعن دوره مبدئياً ملاحظات حول كل شيء ، وهنا يظهر السرد الكثيف ، وكان سيمور جاتمان قد اصطلح على النوع الأول من السرد بـ Covert واصطلح على الثاني بـ Overt . وهذا الموضوع كان مثار عناية كرمستيان أنجلي وجان إيرمان<sup>(١)</sup>.

تفضي تدخلات مجموعة متنوعة من الرواة في مسار السرد إلى تعكير صفو التمثيل السرد في روايات مؤنس الرزاز . فالمدونة تتعرض للانتهاك بحيث أنّ أحوال السرواة وانطباعاتهم وروايتهم وتفسيراتهم وتأويلاتهم تنصدر الاهتمام ، فيما لا تستأثر " الحكاية " إلا بأهمية من الدرجة الثانية . وهذا الاستبعاد والإقصاء الذي تتعرض له الحكاية ، يختزلها إلى مجموعة من الوقائع المتناثرة التي غالباً ما يعرضها الرواة بوصفها أحداثاً يختلفون في ماهيتها وكيفية وقوعها . ولعلّ هذا بحد ذاته يشتر خروجاً على البناء التقليدي .. الذي أرسته الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ؛ وشاع في الرواية العربية طوال القرن العشرين . ومن هذه الناحية فإنّ روايات مؤنس الرزاز لا تمثل لذلك البناء إنما تتعمد عليه في نوع من الانتهاك الذي لا يخفى ، وهي في كثير من الأحيان تجعل ذلك الانتهاك موضوعاً سردياً لها ، ويسهم في ذلك انشطار الشخصيات ، وتغير منظوراتها ؛ ففيما تظهر تلك الشخصيات على أنها جزء من الشبكة السردية ؛ نلاحظ سرعة انقلابها بحيث تصبح مصدراً من مصادر السرد ؛ فالتمزق في وعيها ، والضغط الخارجي الذي تتعرض له ، وتغير أنساق العلاقات التي تربطها ببعضها ،

يجعلها متوترة : تعيش وضعاً إشكالياً تراجمياً . وعلى العصور  
فالشخصيات الرئيسية في روايات مؤنس الرزاز يضايقها الازدواج في  
المواقف والانتماءات : فهي تتصل من جهة أولى بإيديولوجيا أخلصت  
لها : وهي من جهة ثانية وجدت نفسها ضحية خداع تلك الإيديولوجيا ،  
والوعي بهذا التناقض ، ومحاولة تجاوزه استناداً إلى نقد الممارسة  
الخداعة التي مارسها الإيديولوجيا ، يدفع بتلك الشخصيات إلى اصطناع  
عوالم متخيلة ، ويوتوبيات سعيدة ، على أن لعنة الإيديولوجيا التي  
تشكل الخلفيات القروية للشخصيات ، تدهم تلك العوالم واليوتوبيات  
وتفسدها : فتظهر الشخصيات وهي أمام هاوية المنزلق الأخلاقي الذي  
يفرض عليها نتائج لا ترغب فيها . وكل هذا يفسر حالات الانحطار التي  
تكون عليها الشخصيات ، **والتوتر الواضح** في أفكارها وتصوراتها  
ومصائلها . وهذه التغيرات تلعب دوراً أساسياً في تشويه الصفاء الذي  
ينتظره المتلقي ، أي صفاء التمثيل السردي بحالته التقليدية : حيث  
يتخلل العالم الخارجي نسج السرد ، ويتجلى من خلاله : ويظهر في  
النص ، بوصفه مكوناً من مكوناته ، وواقع الحال ، فإن روايات مؤنس  
الرزاز ، تعرض تمثيلاً سردياً من نوع آخر : فهي لا تكتفي بأن تكون  
مرآة ينعكس فيها العالم الخارجي : إنما تحرص على استثمار  
التعارضات الفكرية ، والانتماءات الإيديولوجية ، والمواقف الثقافية  
المتباينة ، ودمج تلك المكونات الأولية بوصفها خلفيات توجه  
الشخصيات : وبهذا فهي توقف شذرات من ذلك العالم : وتعيد إنتاجه  
وتركيبه بما يوافق أنظمتها السردية ، بيد أن التراسل مع ذلك العالم  
قائم ، لكنه تراسل لا يوفّره .. أكثر مما يكشف عيوبه ومصادراته  
وخدعه ، ويبين أثره في تشويه البعد الأخلاقي للشخصيات الروائية ،

والانزياح عن ذلك العالم ، وتوجيه هجاء قاس له ، وتقد بؤر الضعف المتمركزة فيه ، ومحاولة تجاوزه إلى ابتكار عالم بديل ، كل ذلك يشكل موضوعاً يستأثر بمكانة مهمة في تلك الروايات . وللتصوير عن هذا التداخل بين ما يفترض مؤنس الرزاق بأنه عالم واقعي خارجي وعالم تخيكي سردي ، يستعين بمجموعة من التقنيات الأسلوبية في مجال السرد . وهي تقنيات تعنى درجة الإيهام من جهة وتبديده من جهة أخرى ، فالشخصيات تكون مرة مشاركة في الأحداث ، وتظهر مرة ثانية راوية لها ، وتظهر مرة ثالثة بوصفها خالقة للمتن السردى ذاته ، وهذا التراكم في الأدوار يفضح عمق التحولات التي تجري فيها أو حولها وأحياناً يضيء طبيعة الحيرة التي تكتنفها ، وصعوبة الاختيار الذي ينبغي أن تختاره . كما أن ذلك التعدد في أدوار الشخصيات ووظائفها ينعكس مباشرة على الحدث الروائي الذي تتفرق وقائعه وعناصره ، ويعاد تشكيلها في وعي الشخصيات ذاتها ، دون مراعاة للتعاقب الزمني ، وكأن ذلك الحدث قطعة من الأرابيسك المتنوعة العناصر . ويمكن دراسة تلك التقنيات وبيان أثرها في صياغة البنية السردية ، لأنها تعتبر من الظواهر المتكررة في رواياته . ويمكن استخلاص تلك الظاهرة وهي تندرج من مناقشة قضية التجنيس الأدبي كما ظهرت في رواية " أحياء في البحر الميت " إلى قضية الخلق الفني وإشكاليات بناء النص ، كما تجلت في رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السحاب " وصولاً إلى مناقشة قضية التلقي كما عرضت في رواية " اعتراضات كاتم صوت " . وهكذا فإن البناء الفني وكل ما يتصل به تشكل جانباً مهماً من المتن الروائي في أدب مؤنس الرزاق ، وهي قضايا سردية تجعل من سرده الروائي نموذجاً متميزاً للسرد الكثيف في الرواية العربية .

في رواية " أحياء في البحر الميت " تتداخل المستويات السردية، ومن تلك المستويات يستأثر بالاهتمام مستويان ، أولهما يمكن اعتباره مؤطراً خارجياً ، وهو يتصل بشخصية " مثقال طحيمر الزعل " وثانيهما ينبثق من ذلك المستوى ، ويعتبر مؤطراً داخلياً وهو يتصل بشخصية " عناد الشاهد " وسنلاحظ أن هذا المستوى يتفرّع إلى عدة مستويات سردية . وفيما يخص المستوى الأول ، فإن " مثقال " يظهر بوصفه قناعاً للمؤلف وأنه سيقوم بمهمة ترتيب ما خلفه " عناد " من أوراق ، ولا يمكن ، بعد أن فصلت الدراسات السردية ، فصلاً قاطعاً بين المؤلف الواقعي والرواة السرديين المتخيلين ، قبول الغدعة السردية التي يحاول " مثقال " إيهامنا بها ، ذلك أن كل صوت أو رؤية أو صيغة تستخدم في تعسيق كيفية من كليات النص أو تصويرها ، إنما هي جزء من النص نفسه ، ومع أن التماسك بين المؤلف والرواية قائم بدرجة لو بأخرى ، فإنه لا يمكن اعتبار أيّا من الرواة على أنه المؤلف ، فالمؤلف في نهاية المطاف كائن غير نصي . وتتحدد وظيفة " مثقال " في النص ، ضمن هذا المستوى ، في ترتيب جملة النصوص المتناقضة التي خلفها "عناد"، وعليه ، فيمكن اعتباره مؤطراً خارجياً يعود إليه الفضل في تركيب النص المتشظي وغير المنسجم ، وبعد أداء هذه الوظيفة يتوارى " مثقال " ليظهر بوصفه شخصية من شخصيات الرواية التي تركها " عناد " وهنا يلاحظ كيف أن السرد يتيح إمكانية كبيرة للتلاعب في المادة الروائية ، بحيث تتمرد شخصية على وضعيتها الأولى ، بوصفها شخصية في نص روائي داخل نص أوسع ، وتخرج بحيث تدّعي مهمة ترتيب ذلك النص الأوسع ، وما إن تنتهي من ذلك ، إلا وتعود إلى كونها شخصية في النص الأصغر على أن هذا التداخل يبدو أقل إشارة من التداخل في



المستوى الثاني الذي يتصل بشخصية " عناد الشاهد " الذي هو شخصية روائية تترك مجموعة من الأوراق الشخصية تتضمن أنواعاً من التأليف هي :

١. رواية يكتبها " عناد الشاهد " باسم " عرب " أو " أعراب " .

٢. سيرة ذاتية يكتبها " عناد الشاهد " .

٣. ملاحظات يدونها " عناد الشاهد " عن شخصيات لها صلة بعالمه مثل " أبو الموت " ، و " مثقال طحيمر الزعل " و " المشير " و " عبد الحميد " ... إلخ.

يظهر دور " مثقال " في أنه هو الذي ينتدب نفسه لتكوين النص الكلي الذي هو خلاصة **الدمج الكامل بين** مشروع الرواية ومشروع السيرة الذاتية والملاحظات المتفرقة ، وهنا فإن ذلك النص سوف تتم نسبته سردياً إلى " مثقال " باعتباره الجامع لمكوناته وخاماته الأولية . ولهذا اصطلاحاً عليه بـ " الموطر الخارجي " . لكن دوره لا يقتصر على ترتيب النص ، إنما هو يكشف آلية تكون عناصره ، والكيفية التي قام بها " عناد " في إبداع تلك العناصر ، ويقدم " مثقال " ذلك على أنه يتم بالطرق الآتية :

١. يقوم " عناد " بتسجيل هذائاته بآلة تسجيل حينما يكون نائماً أو فاقداً للوعي .

٢. يدون " عناد " خواطره وتصوراتهِ وملاحظاته على جدران غرفته جوار السرير .

٣. يثبت " عناد " كوابيمه وأحلامه العجائبية على الورق إثر الاستيقاظ من النوم .

والملاحظ أن " مثقال " ميقوم بدمج الهذيان والخواطر والملاحظات والكوابيس ليُجمل منها نص الرواية . وفي هذه المرحلة تطفو قضية جنس هذا النص في وعي " مثقال " ، ومع أنه جاري " عناد " في تسمية النص بـ " أعراب " بناء على رغبة " المؤلف " ، إلا أنه يرجع أن " القراء " سينقسمون فيما بينهم حول " جنس " أو " نوع " هذا النص ، فمنهم سيراة " رواية مفتوحة " ومنهم سيتعامل معه على أنه " ضد رواية " ومنهم سيعتبره مجرد " هلوسة " وأخيراً ستظهر فئة من القراء لا يرون في النص سوى " أوراق لا تدل على شيء " ، أما " مثقال " نفسه فيرى أنه نص أدبي تختلط فيه " الرواية بالسيرة الواقعية بالهذيان بنقل كلمات الآخرين <sup>(١)</sup> وسبب ذلك أن للنص لا يخضع لترتيب منطقي ، وذلك يعود إلى أن مكونات النص وجدت في أوراق مبعثرة ، ولم يمكن التمييز بين ما هو رواية وما هو سيرة وما هو ملاحظات خاصة بأقوال الآخرين ، فالترتيب النهائي ، مهما اتطوى على فوضى إنما قام به " مثقال " بوصفه مؤطراً خارجياً للنص ، ورغم ذلك فإنه لا يتخفى وسعاً في إبداء ملاحظات نقدية حول النص الذي قام بجمعه وترتيبه ولكنه لم يجسر على التلاعب فيه ، لا حذفاً ولا تغييراً ولا إضافة ، ومن ذلك ، فإنه يرى أنه بحاجة إلى اختصار ، ففيه نعت زائدة ، وصور مكررة ، ورغم ذلك فلم يسمح لنفسه بالتدخل لتتقح النص ، اعتقاداً منه بأن أي حذف قد يلحق ضرراً بمقاصد المؤلف الأصلية الذي هو " عناد الشاهد " <sup>(٢)</sup> وتضاف هذه الملاحظات إلى ملاحظات " عناد " نفسه الذي يظهر باعتباره مؤلف النص - الرواية إذ يبدى آراء وتطبيقات نقدية حول نصه <sup>(٣)</sup> ، لكن الأمر الأكثر إثارة يأتي على لسان " عناد " ويظهر في غلاف رواية " أحياء في البحر الميت " . وهو يتجه بالكلام إلى مؤنس

الرزاز مبدئياً تحفظاً واضحاً تجاه الصورة التي ركبها له ، يقول " كنت أفضل لو أن مؤنس الرزاز صورني شخصاً سوياً أليفاً ، لكنه أصر على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد ، وهذا الوطن المسعبد ، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها شائتها شأن كوكبتيل الأرمنة والأمكنة التي صورها " . فعلاً إن المستويات المردية التي أشرنا إليها تخلق توهماً لدى المتلقي ، فهو لا يميز بين رواية " اعراب " لعناد الشاهد ورواية " أحياء في البحر الميت " لمؤنس الرزاز ، فالأولى تشكل لبّ الثانية ، والثانية هي التي تمنح الشرعية السردية للأولى ، لأنها الإطار الذي تنبثق منه ، وتنظم في داخله ، فيما يبدو النزاع الرمزي قائماً بين ثلاثة من المؤلفين ، كل منهم له حق ادعاء نسبة الرواية إليه: عناد الشاهد ، ومثقال طحيمر الزعل ، ومؤنس الرزاز . وهذا يقضي بنا إلى القول ، استناداً إلى الترتيب النصي متعدد المستويات إن " عناد الشاهد " هو صاحب " النص " ، و " مثقال طحيمر الزعل " هو صاحب " الخطاب " ، و " مؤنس الرزاز " هو صاحب " الأثر " . آخذين بالاعتبار أن النص هو اللب الذي يكون حقلاً للبحث الدلالي ، والخطاب هو المدونة القابلة للتأويل ، فيما الأثر هو الخلاصة الكلية النهائية الشرعية القابلة للوصف والتحليل . وهذا التنازع في مستويات المرد وتعدد الرواة وتكاثر المؤلفين ، سواء كانوا عناصر سردية ، أو كائنات إنسانية حقيقية ، يخصب " أحياء في البحر الميت " ويضفي عليها أهمية خاصة في مسار التجريب الروائي العربي الحديث .

في رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السحاب " يذهب مؤنس الرزاز بعيداً في صوغ نوع من المرد الكثيف الذي تثار فيه جملة من القضايا الخاصة بالمرد الأدبي وتقنياته ، والواقع فإن اللجوء إلى ذلك ،

لا يمكن اعتباره بأي شكل من الأشكال مجرد ألعيب سردي لا دلالة لها، إنما هي متصلة بالبناء العام للرواية، وهي لصيقة بالمعنى الخاص بها، ولها أهمية استثنائية في النص. وكما كفا قد رأينا في رواية "أحياء في البحر الميت"، فإن رواية "متاهة الاعراب" يتفاعل فيها مستويان سرديان اثنان، مستوى أول يعنى بأسرة "حسنين" بكل ارتباطاتها وعلاقاتها وتاريخها، وبخاصة متابعة حلم "الأب" بأن يتجاوز الانتماء القبلي التقليدي، واستبداله بالانتماء إلى "عشيرة تربط أفرادها الأحلام الكبيرة لا الدماء والنسب"<sup>(٩)</sup>. ثم كل التفاصيل الخاصة بذلك، النتائج التي ترتبت على فشل ذلك الحلم، ومسائر الشخصيات التي تدور في أفق الأسرة الكبيرة، ابتداءً بالجد مروراً بالأب الحالم، طبيب الفقراء، المناضل والمجبن، وصولاً إلى الإبن "حسنين" المتمزق بين التماثلين والذي بسبب ذلك التمزق والازدواج يبدأ بالانشطار إلى أكثر من شخصية. ومستوى ثانٍ ينبثق من وسط الأول، وتمثله "الرواية" التي يكتبها "حسنين من الداخل عن نفسه وتجربته وأسرته وعالمه. وفيما يظهر "حسنين" شخصية في المستوى الأول، يظهر بوصفه مؤلفاً روائياً في المستوى الثاني. وفيما يكشف المستوى الأول الأبعاد الخارجية للشخصيات وعالمها الواسع، وعلاقاتها اليومية، يكشف المستوى الثاني الأبعاد الداخلية للشخصيات، لأن "الرواية" التي يكتبها "حسنين" تسعى إلى إضاءة الأبعاد الجوانية لها، وبخاصة شخصية "حسنين" نفسه الذي يلوذ "بقرية صحراوية نائية، تقوم قرب مقبرة غبراء"<sup>(١٠)</sup>، وهنا في هذا المكان المنقطع عن عالم الشخصيات الأخرى، يبدأ "حسنين" نمج روايته المعبرة عن منظوره الذاتي لذلك العالم. وهو لا يلجأ إلى هذا الاختيار الصعب إلا بعد أن ولج "مدار اليأس من

تفسير هذا العالم ... وتغييره " بعد أن أحرقت " بلقيس " نفسها . وهنا يصعب القول بأن " حسنين " بدأ يعد صياغة ما حدث له في عالمه ، انه في الحقيقة بدأ يصنع عالماً آخر ينهض على تخوم العالم الأول ، إنه متصل به ومنفصل عنه في الوقت نفسه ، فهو يستمد منه بعضاً من مكوناته ، لكنه يعرضها بكيفيات مختلفة ، وبمقاصد مغايرة ، يقول : " بدأت أصوغ عالماً بديلاً ، أفكك العالم القائم ، وأصوغ البديل من خلال " عمل " لا سيطرة لأحد عليه سوى . أنا ظروفه الموضوعية .. أنا ظروفه الذاتية .. أنا لحظته الحرجة . تحت ضربات شمس وحشية جهنمية كنت أصوغ هذا العالم البديل ، وأنسج خيوطه ، النفع الناري يضربني على رأسي .. وأنا أصوغ ، أصوغ ، أصوغ . ومثل خلد الحقول رحت أتبش أنفاقاً في حقول الأرملة . تواريت عن الناس في هذه القفار ، اعتزلت العالم العصي على التواصل معي ، وعكفت على إقامة معمار " عصي " الجديد ، وعالمي البديل <sup>(٦)</sup> من الواضح أن " حسنين " قد عجز عن التواصل مع عالم مملوء بالخداع والنميمة والأكاذيب والأوهام ، ووجد نفسه منقسماً بين منظومات قيمة متعارضة ، ولتجاوز هذه الازدواجية المفروضة عليه . لقد اختار أن يمضي في طريق مختلف ، طريق يعبر فيه مجازياً عما عاشه حقيقة . لقد أفضى به فقدان التوازن إلى اللجوء إلى ضرب من التعبير التخيلي بوساطة " رواية " يعبر فيها عما لا يمكن التعبير عنه صراحة ، أو في الأقل يعد رواية الوقائع كما يتصورها هو ، على أن عزلة وضيقه وقلقه وخوفه جعلته يركب عالماً تخيلياً آخر إلى جوار العالم " التخيلي " الذي هو جزء منه ، إنه مدفوع برغبة متأججة لأن يكون سيداً متفرداً في هذا العالم الجديد " كان علي أن أهدع حلمي ، أن أصوغ وهمي ، أن أصور بطولتي

أسيطر على ظروفها ، وأعد مسرحها ، وأهينها ، وقائعها ، فلا تتدخل ظروف موضوعية أو ذاتية خارجية عن إرادتي لتكسد ما بنيت <sup>(٩)</sup> ويمضي في تأكيد رغبته هذه " هربت من الناس والمؤسسات والعالم الخارجي . ولذت بهذه العزلة ، وهذه الحماسة المجنونة لإقامة أسطورتها الخاصة ، أبطالها أنا ، نصي أنا ، أدوارها أنا : مسرحي أنا <sup>(١٠)</sup> . ولا يمكن فهم هذا الإلحاح الذي يعبر عنه " حسنين " إلا في ضوء حالة الاستبعاد والإقصاء التي تعرض لها ، والتي جعلته يستبدل بعالمه الأول ، هذه الصحراء القفر . إنه يريد أن يعيد زاوية الأشياء كما ينبغي لها أن تحدث ، وليس كما زورت ، من ذلك فهو يريد أن يركب الصورة الحقيقية لجدته الأول : " آدم الحسنيين " ، صورة تعبّر عن حقيقته ، وتضع في الاعتبار بطولته ، ولهذا ينصرف " حسنين " إلى جمع مكونات عالمه النصي وينسجها ، سعيًا إلى إدخال عنصر البطولة التراجيدية التي غابت عن عالمه الواقعي ، والمقطع الآتي يعبر بالفضل ما يكون عن هدفه : " رحت أشيد هذا العالم المدهش - عالم البطولة المفجعة - لبنة لبنة ، أحضر في أصاقي أنفاقاً كما لو كنت أقوم متجماً ، وجعلت أصوغ شخصيات هذا العمل " كما أشاء ، أتلاعب بمصالحها وملاحها كيما أردت ... حياة جديدة تفتتح أمامي يخرج فيها الوهمي من الواقعي ، ويدخل اللاشعوري في الشعوري ، كنت أدفع أبطالها (القدامي - الجدد) إلى أدوار خلعت بأن ألعبها أنا . كنت أشبه بضحية خدعها عالمها ، فانتقلت إلى طاغية يصوغ عالمها الخاص ، ليسيطر هذه المرة على ظروفه ، وتفاصيله ، حتى لا يبقى للخذلان منفذ ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقة ، ويمنعهم من الخروج عن النص والميناريو وشروط الإخراج <sup>(١١)</sup> . ويكشف " حسنين " عن البطانة القلقة لمشاعره ،

والحوافز التي دفعته إلى كل هذا " كانت هذه العملية - صياغة عالم جديد على أنقاض عالم خذلني - أشبه بولوج سلسلة من الأحلام ، أحلام أنقضتني من بأس مظلم ذي نفق لا يؤدي سوى إلى هاوية الانتحار . فكان ينبغي أن أحيي . كان ينبغي أن أقص . هكذا بدأت بصياغة عالم أسطر عليه ، بعد أن عثرت على نفسي شبحاً في عالم وجدت ظروفه الذاتية إنها متضاربة مع ظروفه الموضوعية <sup>(١١)</sup> . تكون المفارقة الحزينة أن " حسنين " المؤلف الروائي الذي لا يزال بالجزلة بحثاً عن إعادة التوازن ، قد فوجيء بأن شخصياته تتمرد عليه ، ولا تنصاع لإرادته ، ولا تدعن لرغبته إلى درجة تصبح البطولة الحقيقية بالتمسبة إليهم ، هي: التمرد على الأدوار التي رسمها لهم ، فكان التمرد بالخروج على النص الذي صاغه هو " رسالتهم الكبرى " ، وهنا يصاب بصدمة شديدة ، تشكل تفكيره ، فيجد نفسه في عزلة وسط الوحشة المظلمة ، ويتخذ قراره بالانتحار . وقبل أن يقدم على تنفيذ ذلك القرار يقرأ مسودات روايته التي ستدرج في سياق النص الأول ، ويظل يبدى تعليقات كثيرة حول شخصياته وأحداث روايته وعالمها الفني <sup>(١٢)</sup> .

يظهر التعارض المردي بوضوح في المستويين الذين يكونان رواية " مآهة الأعراب " إنه تعارض يستمد دلالاته من العلاقة الملتبسة بين نسق القيم المتحكم في العالم الأول الذي ينخرط فيه " حسنين " على أنه شخصية تعارض دوراً وسط منظومة من الشخصيات ونسق من القيم البديلة التي يؤد " حسنين " أن يبذرهما في العالم التخيلي النصي الذي يشرع بابتكاره ، بعد أن انشقق عن العالم الأول ، إلا أنه سرعان ما يكتشف أن الآفة التي نخرت مقومات العالم الأول ، هي ذاتها التي انتقلت إلى العالم الذي أوجده ، إنه من جهة الاستبداد وسوء التفاهم والعنف ،

ومن جهة أخرى التطلع إلى تغيير كل شيء ، وكما خرج ' حسنين ' على العالم الفني الذي كان عنصراً في تكوينه ، لأنه رفضه ، فقد خرجت شخصياته هو عن عالمه للأسباب ذاتها . إن دلالة السرد هنا تكتسب أهميتها في هذه الحركة الدائرية المرآوية حيث يفضح كل شيء ، لأنه يتمرأ في الآخر ، فتقابل الصور المجازية بين عالمين كلاهما مجازي ، وكل منهما يعنى معنى الآخر ، ويفضح مصادراته ، وانشطار الشخصيات في الرواية وحركتها بين المستويين ، إنما هو جزء من اللعبة السردية ، إذ كل شيء يكمل الشيء الآخر ، ويعارضه في الوقت نفسه . وهذا الأمر هو الذي يجعل سياق السرد متكاملاً ، فالتعليقات والتفويهاات التي تقتحم ذلك السياق ، تنبّه المتلقي بأنه إزاء عالم يراد منه أن يؤدي وظيفة تنشيط ذهنية ، بدل الوظيفة الترويحوية التي تجهزنا بها السرد التقليدي . وهذه الإشارة الخاصة بأمر إدخال ' القارئ ' - المتلقي ' في إنتاج الدلالة السردية . والمشاركة في صنع الأحداث وتفتح ، الوقائع ، والتدخل في مسار الحكاية ، تقودنا إلى الوقوف على ضرب آخر من ضروب السرد الكثيف ، وهو ما نجده في رواية ' اعترافات كاتم صوت ' . وفي هذه الرواية ، يعرض مؤنس الرزاز نمطاً آخر من أنماط التداخل السردية ، فمع أن متن الرواية يتركب من خليط التنبذ والشذرات التي يتناوب ظهورها على التعاقب ، وهي إما تصور ' الختيار ' و ' الصغيرة ' و ' المرأة ' وهم يمشون رتبة حياتهم رهين الإقامة الجبرية حيث الانقطاع عن العالم الخارجي ، إلا أن صوت الإبن ' أحمد ' الذي يصل إليهم متقطعاً بسبب المراقبة مساء كل خميس ، أو تصور اعترافات ' كاتم صوت ' وهو يروح إلى سلافة السماء بمسيل من الهذيان المتقطعة حول مهمته ، أو أنها تتصل باعترافات الصغيرة حينما تفلح في مغادرة مكان الإقامة الجبرية ، وعلى الرغم من أن هذه هي المكونات



الرئيسة للنص ، إلا أن المؤلف يضيف إلى روايته " ملحقات " ينحطف بالسرد إلى اتجاه آخر ، فينقل موضوع النص من كونه فعلاً خاصاً بأشخاص داخل نص سردي إلى كونه موضوعاً خاصاً بـ " المؤلف " . و " القراء " ، وفي هذا الملحق يتحاور صوتان هما " صوت المؤلف " و " صوت القارئ " . وموضوع الحوار هو الرواية التي أنجزت بما فيها من أحداث وشخصيات ، وهنا يقدم " صوت المؤلف " جانباً من الخلفيات الخاصة بالشخصيات الأساسية في الرواية ، ويخبر " صوت القارئ " بأن هنالك فصلاً لم يكتبها ، وتسبب هذه الملاحظة مفاجأة لدى " صوت القارئ " الذي يقترح تغيير مصائر الشخصيات ، مادام النص لم يكتمل بعد ، فيقول " لا أرغب في مقتل أحمد والأم الصغيرة لم تصل ، اسمح لي أن أشارك الكتابة ، وأقترح انقاذ الصغيرة على الأقل من كاتم الصوت<sup>(١٣)</sup> . لكن " صوت المؤلف " يبدي اعتراضاً على هذا الاقتراح ، ف لديه تفسير لمصائر الشخصيات في روايته " أريد أن أقول أن الأسرة كلها قد تعرضت للتصفية ، فأحى اسم الأسرة من صفحات التاريخ ، ودليل الهاتف " ، ويبدو هذا التفسير مقنعاً جزئياً لدى " صوت القارئ " لكنه مازال يلحّ في إغناء الحالة التي تفضي بالشخصيات إلى نهاياتها ويتقدم باقتراحه الآتي " إذن استحدث فصلاً تصوّر فيه الختيار وهو يقرأ على الصغيرة درساً في التاريخ ، مثلاً قتل جماعة معاوية للحسين ثم الحسن والتككيل بعائلة علي ، ولتصوّر الصغيرة وهي تنتحب بشدة وقد تأثرت بهذا الدرس ، ورأت في مصير أبناء علي ... مصيرها .. بذلك ، تكون قد أوحيت إلينا بما تريد ، دون أن تعرضها للقتل " . ويبدو أن " صوت المؤلف " يجد في هذا الاقتراح نوعاً من الإغراء ، لأنه يعنى البعد الإيحائي والرمزي لروايته ، فيقول " سأفكر في الأمر " . وحينما ينفت " صوت القارئ " انتباه " صوت المؤلف " إلى أن مصير سلافة

أوسيلفيا في الرواية غير معروف ، وما هي الأسباب التي دعتهما للفصل في الملاهي والحانات ، يكون جواب " صوت المؤلف " هو " لكم أن تملأوا الفراغات " . ولا يتردد " صوت القارئ " من اقتحام النص ، وإشباع الفراغات التي أشار إليها " صوت المؤلف " فيقول : " أنا أنخيلها صبيبة من الجزائر ، شاركت في الثورة ، قبض عليها الفرنسيون ، وعذبوها تعذيباً وحشياً ، لفقدت حاسة السمع . بعد الاستقلال صدمت بالواقع ، وجدت أنها قد فجعت بأحلامها ، أحست بالاغتراب ، لجأت إلى فرنسا ، واحترفت العمل في الملاهي " (١٤) . وفي هذه المرحلة من الحوار تظهر مجموعة من الأصوات لقراء آخرين . وتحديدأ يظهر عشرة قراء ، ويشرعون جميعاً في ملء الفراغات التي تركها المؤلف ، وتقودهم تصوراتهم وأراؤهم واقتراحاتهم إلى ضرورة تغيير كثير مما ورد في الرواية ، إلى ذلك فإنهم يقترحون تفسيرات متعددة لأفعال الشخصيات . وتتعالى أصواتهم وهم منهمكون في فوضى التأويلات المختلفة ، وأخيراً يظهر " صوت المؤلف " وقد اتخذ " هيئة الجد والاستعداد والوقار لمناقشة كل هذه المسائل ، ولكنه في أعماقه الخفية ، كان يركز فرحاً (بخبث ومكر) ، لأنه وجد أخيراً عشرة قراء يقرأون روايته " (١٥) .

ينقل مؤنس الرزاز ، في التفاتة ذكية ، القضية المعروضة في رواية " اعترافات كاتب صوت " إلى ما يعتقد أنه خارج نص الرواية ، بحيث يجعلها موضوعاً للنقاش بين عموم القراء ، وهذه اللعبة السردية المفاجئة ، تفتح الأفق أمام مزيد من التأويلات ، ورغم ذلك فإن " صوت المؤلف " و " أصوات القراء " ، لا يمكن أن تؤخذ إلا باعتبارها مكوناً من مكونات النص نفسه ، على أن كل ذلك سينشط من القوة التخيلية للمتلقى الذي يجد أن السرد يفتح على نهاية غير متوقعة ، فيصبح

التواصل بين الرواة والشخصيات داخل النص قائماً مع المؤلف والقراء من خارجه . وهنا سيعيد المتلقي النظر في قناعاته وتصوراتهِ ، لأن كل شيء في النص أصبح رهن الاحتمالات والقراءات المتعددة والتأويلات التي يصار إلى ترجيح بعضها استناداً إلى قرائن ماثلة في النص . إن الاقتحام المباغت الذي يقوم به " صوت المؤلف " و " صوت القراء " سيكشف عن الإمكانية التي يمكن أن تمارسها " القراءة " تجاه النصوص السردية ، إنها الإمكانية التي تتعدد على وفق تعدد المنظورات ، بما يكسب النص مزيداً من الإحياء ، ويضفي عليه فائضاً من المعنى الذي تستثيره القراءة في تضاعيف النص .



## الهوامش

- ١ جبرار جليل وآخرون ، نظرية السرور من وجهة النظر إلى التلازم ، ترجمة ناجي مصطفى (قادر قبيضاء ، منشورات الحوار الأكاديمي والعملي ، ١٩٨٩) ص ٩٨ و ١٠٠ .
- ٢ مؤنس الرزاق ، لحاء في البحر العميق (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) ص ٧
- ٣ م . ن . ص ١٧٩ - ١٨٠
- ٤ م . ن . ص ١٤٩ - ١٥٠
- ٥ مؤنس الرزاق ، مقاومة الأهراب في ناطحات السحاب (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦) ص ١٣
- ٦ م . ن . ص ١٩٤
- ٧ م . ن . ص ١٩٤
- ٨ م . ن . ص ١٩٥
- ٩ م . ن . ص ١٩٥
- ١٠ م . ن . ص ١٩٦
- ١١ م . ن . ص ١٩٦
- ١٢ م . ن . نظر على سبيل المثال ٢٥٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٩ ، ٣٦٠ .
- ١٣ مؤنس الرزاق ، اعترافات كاتم صوت (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٢) ص ٢٢١
- ١٤ م . ن . ص ٢٢١
- ١٥ م . ن . ص ٢٢١



# إيديولوجيا اللغة

ARCHIVE

أبو بكر أحمد باقادر \*

« بشكر المترجم أ. سالم صمود على مراجعته للمقاله ، وكذلك يشكر توجيه أ. عبدالفتاح أبو مدين ،  
لاهتمامه بمثل هذا النوع من البحث النقدي

ولعل لا يغنى النص المشرح عن العودة إلى النص الأصلي للمقالة ، للتعريف على المراجع في  
مصادرها ولذا فإني أحمل القاري ، الكريم إلى المقالة في نصها الأصلي :

Kathryn A. Woolard and Bambi, B. Schieffelin. "Language Ideology. Annual Review of Anthro-  
pology, 1994, 23 : 55 - 82

## مقدمة :

ظهر مصطلحاً إيديولوجيا ولغة بشكل متتالٍ مقترن في الدراسات الأنثروبولوجية واللسانية الاجتماعية والدراسات الثقافية حديثاً ، وهما إما يردا وبينهما واو عطف أو حرف جر في ' وأحياناً تتوسطهما فاصلة . ولدينا تحليلات، بعضها مهم جداً ، تدرس إيديولوجيات ثقافية وسياسية كيفية تكوينها أو إيصالها أو تفعيلها في اللغة ( ١٠٠ ، ٢٣٩ ، ٢٩٨ ) . وهذه المراجعة إذا ما فهمت بشكل مختلف ، وأكثر تحديداً فإن موضوعها سيكون إيديولوجيات اللغة ، وهو مجال فكري بدأ يطرق حديثاً فقط ، وبقدر زخم التنوعات الثقافية للآراء عن الكلام بقدر صيغ الكلام نفسها ( ١٥٨ ) . والآراء حول كيف يعمل الاتصال كعملية اجتماعية ولأي غرض إنما هي متغير ثقافي ولا تحتاج أن تكتشف وإنما ببساطة تفترض ( ٢٢ : ١٦ ) . وسنراجع هنا أبحاثاً مختارة عن المفاهيم الثقافية للغة : طبيعتها وبنيتها واستخدامها - ومفاهيم حول السلوك الإيصالي كمفعل للنظام الجمعي ( ٢٧٧ : ١ - ٢ ) . ورغم وجود اهتمامات مختلفة خلف الدراسات التي نقوم بمراجعتها هنا ، إلا أننا أكدنا على إيديولوجيات اللغة كموصل وسوط بين البنى الاجتماعية وصيغ وأشكال الكلام .

وإيديولوجيات اللغة مهمة للتحليل الاجتماعي بقدر ما هي مهمة للتحليل اللساني لأنها ليست رهينة اللغة. ذلك أنها تتصور وتُفعل روابط

اللغة بهوية جماعة ما أو هوية شخص ما ، وبالجماليات وبالأخلاق وبالإبستمولوجيا (٤ ، ١٠٤ ، ١٨٦). وعن طريق مثل هذه الروابط ، تتدعم مؤسسات اجتماعية أساسية . فاللامساواة بين مجموعات من المتكلمين . ولعل من أفضل الأمثلة على ذلك المواجهات مع المستعمر ، تدفع إيديولوجيات اللغة إلى درجات عالية من البروز والظهور . فكما يلاحظ ريموند وليماز " إن تعريف اللغة يقتضي دوماً تعريفاً للبشر في العالم ، سواء بطريقة مكشوفة أو مستترة " (٣٢٠ : ٢١) . ولا تعتمد اللغة فقط الصيغ اللسانية وإنما تصل أيضاً مؤسسات اجتماعية مثل الدولة القطرية ونظام المدارس ، والنوع ، وخلافات الإسيطان والقانون على أدلجة استخدام اللغة . ولقد أسهمت الأبحاث المختصة بالنوع وبالمؤسسات القانونية بشكل كبير وبالأذات في الدراسات التي أبرزت إيديولوجيا اللغة ، لكنها لم تراجع هنا (انظر ٨١ و ٢١٣) .

لاحظ هيث (١٣٥) أن المختصين في العلوم الاجتماعية قد قاوموا دراسة إيديولوجيا اللغة لأنها تمثل منطقة غير محددة للبحث العلمي ، ذلك أن ليس لها حدود ظاهرة ، ونحن كمراجعين نلاحظ هذا بتلقاهم وجل وإن كانت المقاومة قد خفت. ورغم وجود بعض الجهود الحديثة لتحديد إيديولوجيا اللغة (١٣٨ ، ٣٢٧) ، فإنه لا يوجد تراث علمي يقوم بذلك التحديد . إضافة إلى أن الإيديولوجيا اللسانية وإيديولوجيا اللغة وإيديولوجيات اللغة هي جميعاً مصطلحات قيد الاستخدام الراهن ، ورغم أن تلك المصطلحات تشير إلى اهتمامات مختلفة . فإذا كان المصطلح الأول يركز أكثر على الهنئ اللسانية الرسمية (١) ويركز الأخير على تمثيلات النظام الجمعي ، فإن مناسبة المصطلحات لمنظور متميز ليس بالأمر الهين تحقيقه ونحن نستخدمها هنا محل بعضها البعض .

وتوجد على الأقل ثلاث مناقشات علمية، وهي ليست محصورة

على الأنثروبولوجيا ، وتشير بشكل علني إيديولوجيا أو إيديولوجيا اللسانيات ، وغالباً ما تثيرها فيما يظهر على أنها لاوعي متبادل . ومثل هذه المجموعة من الدراسات تهتم بالعلاقة أو الارتباط بين اللغات ، أو التنوعات في اللغة ( ١١٨ و ١٣٣ و ١٣٥ و ١٥٢ و ٢١٩ و ٢٤٩ و ٢٨٥ ). ولقد أنتج التكوين التاريخي للسانيات والخطابات العنصرية حول اللغة تركيزاً آخر علنياً حول إيديولوجيات اللغة ، بما في ذلك الإيديولوجيات العلمية ( ١٧٣ و ٢٥٦ و ٢٦٨ ). وأخيراً تجدر الإشارة إلى أنه يوجد كم من الأبحاث المهمة والمتجائمة نظرياً عن الإيديولوجيا اللسانية يركز على علاقتها بالبنى اللسانية ( ٢١٤ و ٢٣٧ و ٢٥٨ و ٢٧٥ ). وفيما هو أبعد من البحوث التي تشير بشكل علني مصطلح إيديولوجيا ، هناك العديد من الدراسات التي تتعامل مع مفاهيم ثقافية للغة في شكل ما وراء اللسانيات أو مواقف أو امتيازات أو معايير أو جماليات أو سيطرة ، إلخ . وهناك إجماع في طريقه إلى الظهور يؤكد على أن موضوع اللغة والاتصال موضوع يفيد البحث العلمي وهو إلى ذلك مجال دراسة يحتاج لبعض التنسيق .

ونرى أننا نوشك على الوقوع في التناقض حين محاولة تحديد هذا الحقل العلمي الواعد بالظهور . فباحدي مهام الدراسة المقارنة لإيديولوجيا اللغة هو أن تظهر خصوصية رؤية اللغة الثقافية والتاريخية ، لكن كمراجعين يجب علينا أن نقرر ما الذي نعتبره لغة ؟ وهنا سنواجه خطر إبعاد أبحاث لا تتخذ اللغة بؤرة اهتمامها لأن المجموعة المدروسة لا تجزئ ولا تشيء ممارسات الاتصال الإجتماعية ، فهي ما أسماء هبولت بطاقة (نشاط) اللغة إلى منتج كما يفعل التقليد الأوروبي - الأمريكي ( ٤١ ، ١٥٥ ، ١٩٨ ، ٢٠٣ ، ٢٥٨ ). وهدفنا ليس العمل على تمييز إيديولوجيا اللغة عن إيديولوجيا مجالات أخرى من مجالات النشاط البشري . وإنما



هدفنا هو أن نلفت اهتمام علماء الأنتروبولوجيا الدارسين للغة إلى البعد الإيديولوجي ، وأن نعلق فهم القضايا اللسانية بين دارسي الإيديولوجيا والخطاب والميطرة الاجتماعية .

## ما هي الإيديولوجيا اللسانية ؟

لقد عرفت الإيديولوجيات اللسانية وإيديولوجيات اللغة على أنها " مجموعة من المعتقدات عن اللغة التي يجيدها المستخدمون كوسيلة لعملية العقلنة أو التبرير لبنية استخدام لغوي مدرك " ( ٢٧٥ : ١٩٣ ) ، مع تأكيدات اجتماعية قوية على أنها " تشكل أفكاراً وأهدافاً مؤكدة - لذاتها لدى مجموعة ما بخصوص ادوار اللغة في التجارب الاجتماعية للأفراد وهم يسهمون في التعبير عن المجموعة " ( ١٣٥ : ٥٣ ) و " هي عبارة عن النظام الثقافي لروى عن العلاقات الاجتماعية واللسانية، إضافة إلى حملتها من الاهتمامات الأخلاقية والسياسية " ( ١٦٢ : ٢٥٥ ) وبشكل واسع جداً بوصفها " مجموعة أفكار مشتركة من الذوق العام حول طبيعة اللغة في العالم " ( ٢٨٥ : ٣٤٦ ) . وتأتي الاختلافات البارزة بين هذه التعاريف من الجدل حول مفهوم الإيديولوجيا نفسه . ولقد تمت مراجعة هذا الجدل في مكان آخر ( ٩ ، ٣١ ، ٧٨ ، ١٠٠ ، ٢٩٨ ، ٣٢٧ ) ، لكن من المفيد أن نذكر بعض أبعاد هذا التمايز أو الاختلاف .

فالتقسيم الأساسي في دراسات الإيديولوجيا إنما هو بين القيم المحايدة وكذا النقدية للمصطلح . فيشمل القسم الأول عادة كافة أنواع أساقى التمثيل الثقافي ويقتصر القسم الأخير على بعض جوانب التمثيل وكذا الإدراك الاجتماعي وبالتحديد الأصول الاجتماعية أو الخصائص

الوظيفية أو الرسمية . فتعريف رمزي للإيديولوجيا اللسانية يعد تعريفاً محايداً (٢٨٥) . أما بالنسبة لسيلفر شتاين فإن عملية العقلنة تميز الإيديولوجيا اللسانية داخل إطار صنف ما وراء اللغة العام ، مما يشير إلى اشتقاق ثانوي للإيديولوجيات ووظائفها الاجتماعية - الإدراكية ومن ثم احتمال التشبث (٢٧٥) . ويأتي التشبث الإيديولوجي في هذه الرؤية من حدود جوهرية أصيلة على وعي العملية السيميوطيقية (الدلالية) ومن حقيقة أن الكلام إنما يصاغ من جانب مستخدميه بوصفه نشاطاً له هدف في مجال أو دائرة الفعل الاجتماعي البشري المهم . ومن وجهة نظر الدراسات النقدية للإيديولوجيا ، يعد التشبث بوصفه حيرة وغموضاً ويمكن ملاحظته في عملية إصباغ الشرعية على السيطرة الاجتماعية . وهذا الموقف النقدي غالباً ما يميز دراسات سياسات اللغة ودراسات اللغة والطبقة الاجتماعية .

أما التقسيم الثاني فهو يتعلق بوضع الإيديولوجيا . فقد يقرأ بعض الباحثين الإيديولوجيا اللسانية من زاوية الاستخدام اللساني ، لكن قد يصر آخرون على ضرورة التفريق وبدقة بين الاثنين (١٦٤) . فبينما يعد خطاب ما وراء اللغة ، كما يؤكد سيلفر شتاين بعد حالة كافية لتحديد هوية الإيديولوجيا ، إلا أننا نواجه وفي الآن ذاته " أفكار الذوق العام " التي قال بها رمزي (٢٥٨) و " الأفكار المؤيدة لذاتها " التي قال بها هيث (١٣٥) وهي قد لا تكون الافتراضات المعبرة عن الفكر الثقافي الصحيح ، إلا أنه من الصعب أن تظهر بشكل جلي مباشر . ورغم أن الإيديولوجيا عموماً تؤخذ على أنها استطرادية بشكل جلي ، فبعضهم وهم من المنظورين المختصين يرونها سلوكية أو تأملية أو بنائية ، أي إنها تنظيم لممارسات دالة ليست في الوعي وإنما في العلاقات المعاشة (انظر ٧٨ لمراجعة لهذا التراث)، بيد أن الانتباه للمواقع المختلفة للإيديولوجيا قد يحل بعض

الإختلالات المثيرة البارزة حول علاقتها بشرح الظاهرة الاجتماعية أو اللسانية .

وتشمل الأبحاث التي نراجعها هنا المدى الكامل لآراء العلماء عن الإيديولوجيا : ابتداء من المفاهيم التي تبدو كما لو أنها محايدة ثقافياً للغة وصولاً إلى الإستراتيجيات المستخدمة لصيانة القوة الاجتماعية ، ومن قراءة لاواعية للإيديولوجيات المتصلة بالممارسات الكلامية من طرف محللين إلى الشروح الأكثر وعياً لأبناء اللغة ، أي لما يعد سلوك لغوي مناسب. وما يشترك فيه معظم الباحثين وما يجعل المصطلح مفيداً رغم كل مشاكله هو النظر إلى الإيديولوجيا على أنها مجذرة في ومسؤولة عن تجربة موقف اجتماعي خاص ، وهو أمر تظهره تعاريف هيث (١٣٥) وأرفلين (١٩٦٢). ولا يلقي هذا الاعتراف بالإشتقاق الاجتماعي للتمثيل إذا ما أخذنا في اعتبارنا أنه لا توجد معرفة امتيازية ، بما في ذلك المعرفة العلمية التي تتهرب أو تتعالى على الهبوط إلى الحياة الاجتماعية (٢٠٥) ولكن مع كل ذلك يشير مصطلح إيديولوجيا إلى أن المفاهيم الثقافية التي ندرسها هي مفاهيم جريئة ويمكن تنفيذها بل ويجب تنفيذها وهي حاملة لأهداف ومصالح خفية (١٥١ : ٣٨٢) . والحركات المطبوعة التي تمتص المفاهيمي من محتواء التاريخي ، وتجعله يظهر حقيقة كونية ؛ غالباً ما نرى على أنها مفتاح العملية الإيديولوجية . ويعارض تأكيد التحليل الإيديولوجي على الأصول الاجتماعية والتجريبية لأنساق الدلالة عملية تطبيع الثقافي هذه ، والتي أسهمت فيها الأنتروبولوجيا بشكل ساخر أو تهكمي (٩) . وقد تظهر بعض الأعمال التي تمت مراجعتها هنا على أنها لا تعدو أن تكون وجوهاً لما أكدته الأنتروبولوجيا دوماً على أي حال . على أن الثقافة الآن تتخفى في شكل إيديولوجيا . (٣١ : ٢٦) ، لكن عملية التشكيل المفاهيمي تقتضي موقفاً منهجياً (٢٧٩) . ويتبنى مصطلح الإيديولوجيا المحللون الذين يرون أن للأطر الثقافية توارخ اجتماعية

وهي تشير إلى الالتزام بمعالجة مدى أهمية علاقة القوة بطبيعة الأشكال الثقافية وتساءل كيف تعدّ المعاني الأساسية للغة منتجاً فعلياً وقوياً اجتماعياً (٩، ٧٨، ٢٤١).

## طرق لفهم إيديولوجيا اللغة

لقد فهمت إيديولوجيا اللغة بشكل أساسي باعتبارها ظاهرة ثانوية، عبارة عن غشاء لاستجابات ثانية أو ثالثة (٣٤، ٣٦)، ومن المؤكد أن تكون أسرة خداعة لكنها نسبياً ليست ذات شأن للأمنلة الأساسية لكل من الأنثروبولوجيا واللسانيات. لكن العديد من التقاليد المنهجية والبور الموضوعية شجعت الاهتمام بالمفاهيم الثقافية للغة. وسنراجع الأبحاث العديدة التي ظهرت في مجالات علمية مختلفة من أنثوغرافيا الكلام إلى سياسات التعدد اللساني ودراسات الأمية وكتابة تاريخ اللسانيات والخطاب العمومي للغة وما وراء التداولية اللغوية والبنية اللغوية. وتوجد صلات عديدة بين هذه، لكن العمل ينحو إلى تشكيل محادثات مختلفة، تختلف بحسب الموضوعات الاجتماعية واللسانية التي سبقتها. وقائمة المراجع التي نقدمها هي عينة ممثلة للبحوث التي أجريت في هذه المجالات. ولتوضيح بعض التنوع الاجتماعي في مفاهيم اللغة وفي المؤسسات والمصالح المرتبطة بها، فإتينا نتواصل مع بحوث مبكرة لم تدرس في إطار التحليل الإيديولوجي ولكن نعتقد أنه يمكن أن يعاد فيها التفكير وبشكل مريح ضمن الاهتمام الذي لخصناه أعلاه.

## أنثوغرافية الكلام

لقد أولت أنثوغرافيا الكلام ومنذ وقت طويل اهتماماً بالإيديولوجيا

بوصفها محايدة وبالمفاهيم الثقافية للغة أساساً عن طريق وصف تصنيفات الكلام العامي والماورائيات اللسانية (٢٤ و ١٢١ و ٢٤٢). ولقد خططت اتنوغرافيا الكلام لدراسة طرق الكلام من وجهة نظر الأحداث والأفعال والأساليب ، علماً أن هايمز (١٥٨) يقترح بؤرة اهتمام بديلة تركز على المعتقدات والقيم والمواقف أو تضيء بمساقات ومؤسسات مستوذي إلى إسهام مختلف . ولقد اهتم مؤخراً بهذا البديل . واستخدمت إيديولوجيا اللغة بشكل متزايد وجلي كقوة تشكل فهم ممارسات الأفعال (٢١ و ٤٦ و ٩١ و ١٣٨- و ٢١٠ و ٢٧٢ و ٣٠٣). ولا ينظر الآن للأجناس الأدبية على أنها مجموعة من سمات الخطاب ، وإنما على أنها " أطر توجيهية وإجراءات تفسيرية ومجموعة توقعات " (١٢٨ : ٦٧٠ ؛ انظر أيضاً ٢٣ و ٤٢ و ٤٣). ولقد تم كشف المفاهيم المحلية للكلام كفعل تأملي للذات عبر أجناس مختلفة ، مثل الخطابة (٢١٠) والمنازعات (٣٨ و ١١٦ و ١٨٦ و ١٨٨ و ١٩٦) وإدارة الصراع (٢٥٣ و ٣١٥) وكذلك أيضاً أسس الجماليات في مجالات كاللومسيقى (٩٠).

كما درست اتنوغرافية الكلام أسس معتقدات اللغة في أشكال ثقافية واجتماعية أخرى. فطلى سبيل المثال ، كشفت دراسات التنشئة اللغوية وجود ارتباطات بين النظريات الشعبية عن اكتساب اللغة والممارسات اللسانية من جهة وكذا بعض الأفكار الثقافية الأساسية عن الشخصية (٤٩ و ٦٣ و ١٣٨ و ١٨٧ و ٢١٧ و ٢٣١ و ٢٣٤ و ٢٦٢ و ٢٦٧ و ٢٨٤).

والاستجابة النقدية المحتملة لآتنوغرافيا الكلام (١٥٨) لنظرية الفعل الكلامي (٣ و ٢٧٠) أثارت بعض الأفكار حول الإيديولوجيا اللسانية. ونظرية الفعل الكلامي مجذرة في إيديولوجيا لسانية إنجليزية ، وهي تقدم

وجهة نظر خصوصية لغة يؤكد الحالة النفسية للمتكلم بينما يقتل من شأن التبعات الاجتماعية للكلام (٣٠٨ : ٢٢ وكذلك انظر ٢٤٤ و ٢٥٥ و ٢٧٥). ولقد دفع هذا الاعتراف بعض الدراسات إلى تصنيف عمليات تشكيل مفاهيم أفعال الكلام في بعض الجماعات اللسانية (٣ و ٨ و ٣١٨) ودفع بالبحوث نحو المبادئ الكونية للتداوليات اللغوية (٣٠٩ و ٣١٠) وبالعديد من التحديات الأثنوغرافية للافتراضات المحورية لنظرية الفعل الكلامي (٧٤ و ١٥٠ و ١٧٨ و ٢٢١). فلقد حدد دارسو أنثوغرافيات منطقة المجتمعات الباسيفيكية النوايا المركزية لنظرية الفعل الكلامي بوصفها مجذرة في مفاهيم الذات الغربية ويرون أن تطبيقها على مجتمعات أخرى يحجب المناهج المحلية لإنتاج المعنى (٧٥ و ٧٦ و ٢٣٠ و ٢٩٢).

وكما يصدق عموماً في الأنثروبولوجيا الثقافية، فإن دارسو الأنثوغرافيات الكلام دمجوا ويشكل متزايد اعتبارات القوة في تحاليلهم ، مما أدى إلى اهتمام متزايد بإيديولوجيا اللسانيات . وكانت دراسة باومان (٢٢) لتأريخ لأنثوغرافيا اللغة والصمت في إيديولوجيا طائفة الكويكر تعد تطوراً مهماً لأنها عالجت صيغة استراتيجية إيديولوجية أكثر صورية ووعياً وسياسة . فلقد اعتبر الصمت بوصفه حاملاً لنقيض محتمل للقوة والتي تعتمد أساساً على عملية أدلجة مختلفة داخل وفيما بين المجتمعات المحلية (١٠٣). ووجد برغز ، الذي يقدم وجهة نظر مشجعة للإيديولوجيا اللسانية بوصفها مصدراً تقاعلياً وليس خلفية ثقافية مشتركة ، أن القوة الاجتماعية يمكن الوصول إليها لا عن طريق استخدام استراتيجي لأجناس استطرادية خاصة وحسب ، ولكن في الكلام عن أمثال هذه الأجناس واستخدامها المناسب (٤١).

ويمر المتكلمون في المجتمعات المحلية المتعددة اللغات عبر

إيديولوجيات اللغة من أجل التوصل إلى غايات تفاعلية (١٤٦) وكذلك النقاش اللاحق). ولقد رأى دارمو الأثنوغرافيات أيضاً أن دور إيديولوجيا اللغة يتمثل في خلق القوة في أشكال خفية أخرى وفي لحظات : مثل عرض النوع (٢٦ و ٢٨ و ١٤٣ و ١٦٣ و ١٧٥ و ١٨٨ و ٢٣٢) واستخدام استراتيجيات التخفيف (٣) وتنظيم اختيارات الزواج (٢٦٧) وعرض الارتباطات والهويات الاجتماعية الجديدة القوية المقدمة عن طريق التصير (١٨٧ و ١٥٤ و ٣١٤).

### الصلة والتنافس وسياسة اللغة

لقد عالج البحث العلمي المهم بصراعات الوعي - في حيز اللغة في المجتمعات المحلية الطبقة وبالتحديد المتمذدة اللغة : مسألة إيديولوجيات اللغة باعتبارها مسألة مهمة اجتماعياً وسياسياً ولسانياً ، حتى حينما يكون هدف الباحث الرئيسي هو التقليل من شأن أمثال هذه الإيديولوجيات (٦٤ و ٨٤ و ٢٧٧).

لقد أعطيت مسألة تماهي اللغة مع شعب ما اهتماماً عظيماً (٩٥ و ١٦٠ و ٣٠٢). ومن المؤكد أن معادلة اللغة والأمة هي بنية تاريخية وإيديولوجية (٦١ و ٦٩ و ١١٨ و ١٢٧ و ٢٠١) يعود تاريخها رسمياً إلى المؤرخ الفيلسوف هردير والرومانسية الألمانية في القرن الثامن عشر ، رغم أن القول المشهور بأن اللغة هي الممثلة لعبقرية الأمة يمكن تتبعه إلى عصر الأنوار الفرنسي وبالذات إلى كوندريك (١ و ١٧٩ و ٢٣٥). ولقد أصبحت اللغة عن طريق تصديرها عبر الاستعمار نموذجاً في جميع أرجاء العالم اليوم ، وأصبحت الإيديولوجيا القومية التي تقوم بها سياسة الدولة

القومية المناصرة لهنسي لغة ، تتحدى الدول متعددة اللغات وتعزز الصراعات الإثنية إلى درجة أن غياب لغة مميزة قد يشكك في شرعية الادعاء بوجود أمة ( ٣٣ : ٣٥٩ و ٤ و ٣٢ و ٥١ و ٦١ و ٨٧ و ٩٥ و ١١٥ و ١٤٠ و ١٧١ و ١٧٦ و ٢٠٢ و ٢٣٨ و ٢٤٣ و ٢٩٩ و ٣٠٥ و ٣٠٧ و ٣١٧ و ٣١٩ و ٣٢٣ و ٣٢٥).

ومن سخرية الأمور ، أن الحركات المطالبة بحماية لغات الأقليات غالباً ما تكون قائمة على نفس الأفكار عن اللغة ، تلك الأفكار التي قادت إلى قمعها أو كبتها ( ٥ و ٦ و ٣٢ و ٨٠ و ١٦٩ و ٢٠٦ و ٣٠٥ ) ، رغم توثيق وجود آراء قوية تقليدية أو صاعدة تقاوم هذه البنية التسلطية ( ١٠ و ٥٧ و ١٠٥ و ٣٠٦ ). ولقد انتقدت معادلة لغة واحدة / شعب واحد وكذلك انتقد الإصرار الغربي على الأصالة والأهمية الأخلاقية للغة الأم وكذا الافتراضات التي ارتبطت بأهمية **الولاء للغة النقية** للحفاظ على لغة الأقلية، انتقدت بوصفها نوعاً من الإيديولوجيا اليسارية وبالذات في الحالات التي تكون فيها التعددية اللسانية هي الأكثر قبولاً وحيث تقدر الذخيرة اللسانية المرنة أو المركبة ( ١٠ و ١٧٦ و ١٩٤ و ٢٠٦ و ٢٣٨ و ٢٧٣ و ٢٨٢ ). ونظر للنظرية اللسانية الحديثة نفسها على أنها قد أظرت وحدت على أساس فرضية لغة واحدة / شعب واحد ( ١٩٤ ).

ورغم أن مصداقية الإيديولوجية القومية للغة وضعت موضع الجدل أو الفضح ، إلا أنه أعطي اهتمام ضئيل لمسألة كيف تشكل في أوضاع مختلفة وعديدة مفهوم اللغة كرمز للذات والأمة . وحينما يظهر التنوع اللساني على أنه مخطط بسيط للتفاوت الاجتماعي فإن المحلل يحتاج إلى تحديد الإنتاج الإيديولوجي لذلك المخطط ( ١٦٢ ). ولقد بدأت الدراسات الحديثة لسياسة اللغة بحث محتوى وبنية إيديولوجيات اللغة القومية على وجه الخصوص ( ١٢٧ و ٢٧٧ و ٢٨٥ و ٣٢٦ ).



ولقد استخدمت تصنيفات بيرس السيموطيقية لتحليل العمليات التي بها تكسب أجزاء من المادة اللسانية أهمية من جهة تمثيلها لشعوب معينة (١٠٤). ولقد ميز الباحثون بين اللغة كمؤشر لهوية جماعة عن اللغة بوصفها رمز ما وراء لساني مدع للهوية وهو مؤدج بشكل أكثر وضوحاً في الخطاب (١٠٥ و ١٦٨ و ٣٠٢). ولقد وجد ارفين (١٦٢) أن القرويين من الولوف (السنغال) يثون تفاوتاً لسانياً بشكل مرتبط ايقونياً بالتفاوت الاجتماعي، بحيث يميز الاختلاف اللساني الخارجي والداخلي ويصمّم تاريخ هجرة طائفة ما ، بحيث يتلاءم مع اختلافها اللساني . ونرى هنا أن الإيديولوجيا اللسانية بإمكانها أن تؤثر في تفسير العلاقات الاجتماعية .

ولد مانهام (٢٠٤) على إيديولوجيات ثقافية مختلفة لأشكال متعددة من التنوع اللساني في جنوب النيجر . فلقد أشار إلى التنوع اللساني الأهلي في مقاطعة كشموا على أنه ببساطة كلام إنساني طبيعي ولم يقيم اجتماعياً من طرف المتكلمين. خلافاً لذلك نجد في الاسبانية التي اعتبرت وسيلة نقية المؤشرات اللاتلفظية والصور النمطية منتشرة وعامة وتعود إلى التصحيح والتعديل بشكل مفرط بين من يتكلمونها كلفة ثانية . وفي هذه الحالة تعود الإيديولوجيا اللسانية إلى تغيير لساني في اتجاهات مختلفة.

وترتبط تنوعات اللغة بشكل منظم (وبذلك تصبح مؤشراً) بمتكلمين معينين غالباً ما تثنى - أو يساء تعريفها (٣٧) - ليس فقط كرمز لهوية الجماعة وإنما كشعار أو رمز للولاء السياسي أو الاجتماعي أو الفكري أو التقدير الأخلاقي (٣٧ و ٧٢ و ٧٩ و ١٠١ و ١٠٢ و ١٢٠ و ١٤٩ و ١٩٥ و ٢٠٧ و ٢٧٧ و ٣٢٥) ورغم تزايد حجم الأبحاث عن

التمييز اللساني والمواقف من اللغة في إطار نفسي اجتماعي (١٠٩) فإن المواقف بين الأشخاص يمكن إعادة صياغتها كإيديولوجية مثقفين مشتقة اجتماعياً أو سلوكياً (والتي سماها بورديو *habitus*) (٣٧ و ١٠٧ و ١١٩ و ١٤٤ و ١٤٩ و ١٥٣ و ٢٠٠ و ٢٥١ و ٣١١ و ٣٢٤ و ٣٢٥ و ٣٢٨). وأمثال هذه المعاني تؤثر على أفعاله أو نماذج اكتساب اللغة والانتقال الأسلوبية والتحول والتغير والسياسة (١٢٠ و ٢٥١). إضافة إلى ذلك فإن إعادة التثمين الرمزي غالباً ما تجعل التمييز على أساس لساني بشكل علني أمراً مقبولاً، بينما لا تجعل التمييز الإثني أو العرقي كذلك (١٥٦ و ١٩٣ و ١٩٧ و ٢١٩ و ٣٢٦). نكن مع ذلك فإن التأكيد على أن الصراعات على أساس اللغة إنما هو في الواقع نتاج العرقية لا بشكل تحليلي. وإزاحة هذا الغموض بشكل 'إيديولوجيا سامراکز' (٩) إنما يشير السؤال عن كيفية ولماذا يتأتى **لغة أن تقف** لمجموعات اجتماعية بشكل يكون اجتماعياً مفهوماً ومقبولاً معاً ومن هنا يخاطب تيار البحث العلمي كلاً من العملية السيموطيقية والاجتماعية معاً

فالمجتمعات المحلية لا تقيم فقط وإنما قد تحدد جزءاً من موارد الجماعة اللسانية التي تحتك بها وتكون في توتر معها بحيث تعيد تشكيل ودمج البنى اللسانية بطرق عديدة تكشف الإيديولوجيات اللسانية والاجتماعية (١٤٦). فقد يبدو الافتراض اللساني سطحيًا في الإشارة إلى امتنان المتكلمين للغة المناصّة. بيد أن هيل يرى أن التحليل اللساني المجذر اجتماعياً في الافتراضات الانجلو - أمريكية والاستعارات الهلزية غير الدقيقة من الإسبانية يظهرها على أنها استراتيجيات ترسخ البعد العنصري، من هنا تسقط تجربة متكلمي الإسبانية (اللاتينوس) المركبة إلى هوية ثانوية وهابطة في شكل سلبي. وعملية تسليع الصور النمطية للغات الإثنية، وحتى إن كان بشكل إيجابي، يمكن ملاحظتها في استخدام اللغات

الأجنبية في الإعلانات التلفزيونية اليابانية (١٢٤) . ومعايشة المراهقين البيض في جنوب لندن اللهجات العامية والموسيقى واللبس على أنها مسألة ثقليات فقط (أي تسليعها) إنما هو أمر يشكل توتر وتعارض مع آراء المراهقين السود الذين يرون هذه المؤشرات كجزء من هويتهم المميزة (١٤٣). ويصف بامو (٢٠) في دراسة كلاسيكية جنس النكتة المنتشرة في منطقة غرب الأباشي المتعددة الألسن والذي يستخدم الإنجليزية كاستعارة عن طريقة تداول محادثات الرجل الأبيض في التمثيل للفروقات في استخدام البعد الإثني اللساني ويعلق عليها ثم يبرز دورها في العلاقات غير المتساوية . وفي وجهة النظر الجاوية يعد تعلم الترجمة (إلى اللغة الجاوية الراقية من اللغة الجاوية الهابطة) هو جوهر أن يصبح الفرد حقيقة رائداً ومتحدثاً طليقاً باللغة ، ويرى سيجل (٢٧٢) أن الإنسان الجاوي يدمج استعارياً اللغات الأجنبية داخل نفسه .. بتغير تلك اللغات اعتقاداً بأن اللغة الجاوية هابطة ويحتمد اعتبار اللغة كمؤشر أو أنها ليست كذلك على ما إذا كان متحدثها يتصرف كمتحدثي الجاوية . وقد تؤدي المواجهة مع لغات الآخرين إلى الإعتراف بغموض اللغة المحلية وتحديد لغة مميزة للجماعة (٢٥٩).

والإيديولوجيا اللسانية ليست انعكاساً للتجربة الاجتماعية ذات النزعة التعددية اللسانية يمكن التنبؤ بها أو هي تلقائية ؛ وإنما تحقق إنجازها كمعطى تفسيري في علاقة اللغة بالمجتمع (٢١١).

فقد يفسر الفشل في نقل اللهجات المحلية فيما بين الأجيال بطرق مختلفة ، بحسب كيفية قبول المتكلمين لمفهوم الصلات بين اللغة والإدراك والحياة الاجتماعية . فطى سبيل المثال ، يعمل الآباء في مقاطعة نوفا سكوتيا وبنشاط على عدم تشجيع أطفالهم اكتساب لهجة دونية إذ يعتقدون أنها سوف تميز بطريقة ما لغتهم الإنجليزية (٢١١) . ويعيب

الآباء على أبنائهم كراهيتهم وعدوانيتهم ويعتبرون أن الجذور الأساسية لذلك ، تعود إلى عدم إكتسابهم اللهجة المحلية (١٨٧) . ويعتقد الآباء الذين يرجعون لأصول من هايتي وبيرشون في نيويورك أن أطفالهم سيتكلمون لغة الكريول بغض النظر عن المدخل اللغوي (٢٦٣) كذلك انظر (٣٢٩).

ويدخل ضمن استراتيجيات السيطرة الاجتماعية ، المعتقدات حول ما الذي يشكل لغة حقيقية وما لا يمثل ، وكذا ما يكمن خلف هذه المعتقدات من فكرة وجود لغات يمكن تحديدها بشكل جيد وعزلها وتسميتها وإحصائها . ولقد أسهمت مثل هذه المعتقدات المفضية إلى تصنيفات رتب اللغات إلى أعلى وأدنى إلى اتخاذ قرارات عميقة في قضايا عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر ، مشكلة الرقي الحضري أو الإنساني لرعياي يخضعون لسيطرة استعمارية (٩٣ و ١٦٦ و ٢٠٤ و ٢١٦ و ٢٣٦). كما تعد هذه المعتقدات والإفتراسات معياراً لقبول أو رفض تنوعات في الكلام بهدف استخدامها في مؤسسات معينة وكذا دفع ناطقيها إلى مجالات الإمتياز (٣٧ و ٥٧ و ٦٨ و ١٢٠ و ١٩١ و ٢٨٨). بيد أنه غالباً ما يقيم الخلط اللغوي والتنوع في أساليب الكلام واستخدام الكريول على أنها مؤشرات على نقص في استخدام الأمن وهي بذلك تعكس الفتراسات عن طبيعة لغة تعتمد بشكل ضمني على أساس المعايير الفصحى من جهة وعلى أساس الاتجاه السائد الذي يساوي التغيير بالتخلل من جهة ثانية (٢٥ و ١٢٠ و ١٢٧ و ١٧٤ و ٢٢٤ و ٢٥١ و ٢٦٥). ولأجل تشخيص لغة واقعية ما وترتيب المتقدمين غالباً ما يشار إلى الصيغة الكتابية والتفاصيل وقواعد تشكيل الكلمة والإشتقاق التاريخي . ويلعب الاختلاف النحوي بشكل عام وكذا السؤال عما إذا كان الاختلاف في سياق معين جزءاً مهم، دورهما في اللغة (٨٠). بيد أن رفع فكرة النحو من مجرد تدخل

عني لما هو منتج ومصطنع إلى مستوى يغدو فيه نظاماً مجرداً ضمناً ،  
لم يؤد إلى إمكات النقاد (٢٢٢).

## سياسات اللغة

اتخذت البحوث الاجتماعية الكبرى حول التخطيط والسياسات اللغوية افتراضات إيديولوجية متميزة تجاه دور اللغة في الحياة المدنية والإنسانية (٢ و ١٨ و ١٩ و ٣٣ و ٢٢٨ و ٢٨٥ و ٣٢٢ و ٣٢٦) وكذلك اتبعت مواقف متباينة في تنظيم الدولة للغة ، على سبيل المثال ما هو قائم بين إنجلترا وفرنسا (٦٥ و ١١٨ و ١٣٦ و ١٣٩ و ٢٠١). ولقد صمم كويار بيامي وجوهاً لإيديولوجيات اللغة تكمن خلف أئعة التخطيط ويشمل التصميم : الإحتواء والتعددية ونشر اللهجة المحلية وكذا نشر الإفتتاح الدولي (٤ و ٥١) كما يميز ريز (٢٥٧) في مستوى أكثر أساسية بين ثلاثة اتجاهات رئيسة للغة وهي اللغة بوصفها مصدراً ، واللغة بوصفها مشكلة واللغة بوصفها حقاً (انظر أيضاً ١٥٢) .

ولقد لاحظ المهتمون بمشكلة التعليم لدى مزدوجي اللغة والمهاجرين أن هذه الاتجاهات تتدخل في هذه البرامج (١١٧ و ١٣٥). وجدير بالذكر أن نموذج التنمية واسع الإنتشار في التخطيط اللغوي ما بين الكولنيالي وهو أمر له نتائج إيديولوجية متناقضة تحكم على اللغات كما تحكم على المجتمعات بوصفها مجتمعات نامية للأبد (٣٢ و ٨٧ و ١١٠).

## المعيارية ومبادئ الصحة والنقاء

منذ عهد دانتى ، تشير عملية اختيار وتوضيح المعيار اللساني

إلى قضايا معقدة عن اللغة والسياسة والقوة (٢٨٩). فلقد كان وجود اللغة على الدوام مشروعاً استطرادياً وليس حقيقة قائمة (٢٥٩). ودرس علماء الفلولوجيا الأوائل وعلماء اللسان في مدرسة بارتج الوظيفية وعلماء اللغة التطبيقيون اللغات المعيارية الفصيحة وطرق تشكيلها (٥٢ و ٩٦ و ١٣٤) لكن الإهتمام بالجانب الإيديولوجي كان يؤدي إلى تحليلات جديدة لمعيارية اللغة (١٧٢) مع معالجة مفهوم المعيار كعملية إيديولوجية أكثر منه حقيقة لمسانية إمبريقية (١١ و ٦٥ و ١١٢ و ١٩٤ و ٢١٩).

وفي كل جماعة لمسانية تشيع أفكار تصنف الكلام إلى أسوأ وأفضل (٣٥) لكن هذا الادعاء قد اعترض عليه (١٣٢). وهناك إجماع على أن اللغات الفصحى (المعيارية) المؤطرة والمفروضة ليست مرتبطة بالكتابة وبالمؤسسات التسلطية فقط وإنما مرتبطة على وجه الخصوص بالصيغ الأوروبية لهذه المؤسسات (٣٥ و ١٣١ و ١٣٢ و ١٧٢ و ٢١٩ و ٢٧٧ و ٢٨٦). ذلك أن نظام المعتقد اللهجي للثقافة الغربية، لا يعترف بمعايير اللغة بوصفها منتجات بشرية وإنما توسم بوصفها استعارات كتلك الاستعارات الراجحة في السوق الحرة (١٧٢ و ٢٧٧). ويواجه التحليل الإيديولوجي أسئلة مثل كيف يتم عقلنة وتفسير مبادئ الصحة والخطأ اللسانية أو كيف ترتبط مبادئ جوهرية منجسدة بالقوة بجمال وتعبيرية اللغة بوصفها أسلوباً مقدراً بالفعل (٢٧٦ : ٢٢٣ و ١٨) وتتعدى المواجهة مستوى طرح الإشكالات إلى المسخط الأخلاقي للصيغ اللامعيارية تجاه ارتباطات الإيديولوجية المعيارية كخصائص مثمنة من مثل الواضوح وعمق التفكير. (٧٠ و ١١٨ و ١٤٥ و ١٧٢ و ٢٧٦ : ٢٤١ و ٢٩٣).

أما مبادئ النقاء والصحة اللسانية فإنها تتعجب عن المصادر غير - الأهلية للإبداع لكنها تكون دوماً اختيارية وتتوجه فقط ضمن اللغات

التي تفهم على أنها تشكل تهديداً (٣١٦ وكذلك النظر ١٤٢ و ٢٩٧). والتأثيرات اللسانية للنقاء لا يمكن التنبؤ بها وكذلك فإن معناها الاجتماعي واستخدامها الاستراتيجي ليس واضحاً (٩٩ و ١٧١). ولا تعود المحافظة اللسانية التي توهم بأنها تنتج نحو النقاء ظاهرياً عند أهل " التوا " إلى المقاومة لظواهر الاحتكاك على الإطلاق وإنما إلى قوة المؤسسات الثيوقراطية وكذا أشكال لغة الطقوس بوصفها نماذج لمجالات أخرى من التفاعل (١٨٢ و ١٨٣ و ١٨٤). وفي المقابل ، فإن إيديولوجيا قداسة اللغة عند الجماعة اليهودية الشديدة التدين تؤدي إلى تضيق استخدام اللغة العبرية وحصرها على السياقات المقدسة (١١٣). بينما استخدمت الإيديولوجيات اللغوية المنتشرة بين من هم من أصول مكسيكية وبشكل متناقض لتقوية سلطة أولئك الأشخاص الأقل انتماساً في اللهجة والأكثر انخراطاً في الاقتصاد الكبير (١٤٦ و ١٤٩) وعلى الضفة الأخرى يبدو بعض كبار ملاحي الأراضي الأسبان أكثر اصالة من الأفراد من غير النخب في مجتمع يتحدث الجايغو ذلك أنهم يفصلون أنفسهم عن الصيغ اللسانية النقية التي تضرب أو تعصف بالمؤسسات السياسية للألفية (٥ ، ٦). وتوضح هذه العلاقات المركبة بين الموقف الاجتماعي والممارسة اللسانية والايديولوجيات النقية مدى أهمية تحويل الإيديولوجيا إلى إشكالية بدلاً من أن تظل رهين افتراض أنه بالإمكان قراءتها من زاوية مقدرة .

## رسم اللغة أو كتابتها

في الأقطار التي تكون فيها الهوية وتكوين الأمة محل تفاوض ، تبدو كل جوانب اللغة ، بما فيها وصفها التلفظي وأشكال التمثيل الرسمي أو الخط موطن جدل وأخذ وعطاء (٢٢٦ و ٢٦٥). وحتى في فرنسا حيث

مفهوم الأمة مؤسس بشكل كلاسيكي ثابت ، نجد معارك رسم اللغة مشتتة. لذا فإن أنظمة رسم اللغة لا يمكن تشكيلها مفاهيمياً ببساطة على أنها تحويل الكلام إلى شيء مكتوب وإنما هي رموز تحمل معاني تاريخية وثقافية وسياسية (٦٤ و٩٦ و١٥٤ و١٦٩ و٣٠٠). فعلى سبيل المثال، في بعض لهجات الكريول ينتصر مشجعو بعض أساليب الهجائية القديمة للصلة التاريخية ، للرفع من قدر اللغة الاستعمارية . وتعتقد أنصار الكتابة الصوتية أن التعميل الأكثر موضوعية للأصوات سيسمح بانتشار القدرة على القراءة والكتابة ويساعد على تأسيس اللغة بوصفها قابلة للاحترام في حد ذاتها (٤٤ و١٤١ و١٩٩ و٢٦٥ و٣٧١).

## محو الأمية

بدءاً تجدر الإشارة إلى مسألتين على غلبة من الأهمية: أولها : أن إيديولوجيات محو الأمية يرتبط بعلاقات معقدة مع إيديولوجيات الكلام ويمكن أن تلعب أدواراً مميزة وحاسمة في المؤسسات الاجتماعية . وثانيها : أن التشكيل المفاهيمي للكلمة المطبوعة يمكن أن يختلف بشكل مهم عن الكلمة المكتوبة (٧ و٣١٣). ولقد كشفت تفكيكية دريدا (٧١) أن وجهة النظر الغربية للكلام بوصفه طبيعياً وأصيلاً وسابقاً لا تعدو أن تكون مجرد شخبطات أو رسوم أجنبية لا حياة فيها وكتابة اعتباطية الالتمام لآراء حول الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة . ولقد شعلت أفكار النخب اليباتية في القرن الثامن عشر في موضوع إيديولوجيا اللغة مؤكدة على أولوية مركزية التلفظ وأنية وشغافية الكتابة (٢٥٩). على أن النخب الجاوية لا تشارك في الرأي القائل بأن الصوت الأصلي صوت أصيل (٢٧٣). ولا يجد كل المهتمين بمسألة الإيديولوجيا الغربية التحيز الشفاهي



الذي يحدده دريدا . ويرى هاريس مثلاً (١٣١) النصوصية التي تأسست في التجربة الأوروبية المثقفة إنما تم تهريبها بالتحيز الشفاهي الظاهري في المفاهيم اللسانية المعاصرة ، إطلاقاً من الجملة عبر الكلمة وصولاً إلى الفونيم. ويؤكد ميجنولو (٢١٦) أن الفضلية الشفاهي في كتاب فادروس Phaedrus لأفلاطون إنما كانت فضلية معكوسة ولقد تأسست بأيديولوجيا الحرف الأبجدي في أوروبا في عصر النهضة . وأشار تايلود (٢٠١) إلى جود تأكيد إيديولوجي بصري غربي على خطاب شفاهي ومرجعي مؤسس على أولوية النص وقمع الكلام .

وتعترف الدراسات الأنثروبولوجية أن حملات محو الأمية (من جهة طرق وصولها إلى مجتمعات شفاهية أو استخدامها في المدارس) وبشكل متأخر ليست تقنية مستقلة أو محايدة وإنما هي منظمة ثقافياً ومجدرة إيديولوجياً ومشروطة تاريخياً وهي إلى ذلك مشكّلة بإيعاز من القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية (٥٣ و ٥٦ و ٥٨ و ٦٠ و ٩٧ و ١٣٨ و ٢٢٣ و ٢٦٦ و ٢٦٩ و ٢٩٠ و ٢٩٢). وتؤكد البحوث الآن على الطرق المتنوعة التي تختار بها المجتمعات المحلية محو الأمية، وهي في مجملها تغير أحياناً شكل أو صيغ الإتصال المحلية أو هي تغير بشكل أساسي مفاهيم الهوية (١٥ و ٢٧ و ٢٩ و ٣٠ و ٣٧ و ٧٧ و ٨٨ و ١١٤ و ١٣٨ و ٢١٤ و ٢٥٢ و ٢٦٤). وإذ تؤثر استراتيجيات محو الأمية فرد ذلك إلى اعتبارات القوة التي تمتلكها . فعند شعب جابن تغيرت الآراء في اللغة من اعتبارها وسيلة لتحويل العالم إلى أداة لمحو الأمية في التوك بيزن التي يُظن أنها ستمكّن من شحنات ثمينة (١٨٩). وفي المقابل نجد أن يوكاتا لا يثقون بفكرة محو الأمية ، ذلك أن الكلمات المحكية لديهم قابلة للتحويل وهي محورية لكن الكتابة تُحطم قوتها (١٢٢). وبالنسبة لكل من شعب شامبري (١٠٨) ويوكاتا ، بسبب " تباث " الكتابة فهي تعد

مصدر خطر ، لأنّ الكلمات المطبوعة لا تستجيب للظروف الاجتماعية . أما اعتقادات المأورى بوجود نص شفاهي أصيل لا يمكن تقيده سوى بشكل ضعيف بمعاهدة مكتوبة إنّما هي معارضة أفلاطونية معكوسة بشكل هزلي لبحث الأوروبيين - سكان نيوزيلندا الأصليين عن نص حقيقي من بين ترجمات عديدة مكتوبة لمعاهدة تؤسس لشرعية الحكومة (٢٠٨) . وتعتمد التفسيرات النصوصية بشكل أساسي على إيديولوجيات اللغة أو على أفكار عن الطرق التي تُدع فيها النصوص وكيف ينبغي أن تفهم . ويمكننا أن نجد أساليب متناقضة في تحديد موقع الحق النصوصي الديني داخل التقليد الديني اليهودي والمسيحي (١٧٠).

وتعريف ما هو محو أمية وما ليس كذلك أمر سياسي بالأساس . فالدراسات التاريخية لمحو الأمية المدرسي والمدرسة الإنجليزية تظهر ارتباطاً بين التقاليد الأدبية المقدرة رمزياً وآليات الضبط الاجتماعي (٥٦ و٦٠ و١٣٧) . وتوضح تحليلات تفاعلات الفصل الدراسي كيف أنّ توقعات ضمنية حول اللغة المكتوبة تشكل الأحكام العاملة على الفصل بين اللغة المحكية وأداء الطالب (٣٧ و٥٥ و٢١٥) . كما ولدت أسس اللغة الإنجليزية في القرن التاسع عشر كحقل علمي يدرس في الجامعة تقريباً بين القراءة كنشاط أرستقراطي ومتعي وبين الكتابة . والعمل الشاق لأقسام تدريس اللغة الإنجليزية هو أن نتعلم كتابة الإتياء كمهارة تدريبية من أجل الحصول على عمل بما لذلك من نتائج وتبعات على سياسات النوع (٥٨) .

وتعتمد عملية كتابة المحكي داخل الدوائر الأكاديمية والقانونية بإيعاز من المفاهيم الإيديولوجية للغة (٧٣ : ٧١ و٨٣ و١٢٠ و١٥٩ و٢٦٢ و٢٩٥) . وعلى سبيل المثال تفرض دراسات لغة الطفل في الاستخدام المعياري تفسيراً حرفياً على التلغظات التي قد تُرى كأشياء قابلة

للتحويل الصوتي (٢٢٩). وفي المقابل ، نجد أن علماء الفلكلور واللسانة الاجتماعية ممن سجلوا لهجات إنجليزية يظهرون تحيزاتهم اللسانية حينما يستخدمون رسماً كتابياً لا معيارياً ، (يسمى أحياناً بلهجة العين) لتمثيل كلام السود أو سكان جبال الأپلاتس أكثر مما هو عند مجموعات أخرى . وإذا أخذنا إيديولوجيا قيمة الحرف ، يظهر أن المتحدثين اللامعاريين كما لو أنهم أقل ذكاء (٨٢ و ٢٤٥ و ٢٤٦). ففي النظام القانوني الأمريكي بعد التسجيل الحرفي بنية مثالية ، يتم إعدادها بحسب نموذج مقرر المحكمة للغة الإنجليزية وتتم على أساسها تصفية الكلام القادم وتقييمه وتفسيره . وتُعمد المعلومات على ما هي عليه . وإن تكلم الشاهد بشكل غير نحوي ، لكنها ليست كذلك إن صدرت عن المحامي وغالباً ما تتم لذلك عملية تحرير (٣١٢).

## الدراسات التاريخية

ورغم وجود تحول لساني واضح في الدراسات التاريخية في العقود الحديثة ، فإن بومان يلاحظ أن معظم العمل كان ساذجاً لسانياً وغير مجذّر في دراسة الأهمية الاجتماعية والإيديولوجية للغة في مفاهيم الناس لطبيعة اللغة واستخدامها (٢٢ : ١٦). وفتحت ملاحظة بومان هذه موجة من البحوث التاريخية لإيديولوجيات اللغة بما فيها الإيديولوجيا القومية المسيطرة وجدل النخب والتعابير الإستعمارية . وتحتل دول غربية وبالذات فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية مكانة عالية في هذا التراث العلمي ، كما يوجد أيضاً بعض الاهتمام بتلك البحوث في آسيا (١٦ و ١٨ و ٦٥ و ٩٤ و ٩٨ و ١٧٣ و ١٨٠ و ٢١٩ و ٢٨١ و ٢٨٣). وترتبط هذه الدراسات بالأساس بتاريخ نقدية للسانيات وفلسفة اللغة (٨ و ٤٥ و ١٠٦ و ٢٨٠) التي ترتبط بدورها بتاريخ التراث الفكري التقليدية (١).

لقد أصبحت اللغة منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا الغربية موضوع اهتمام مدني يشبه التفكير الجديدة عن الخطاب الصومي وأشكال المشاركة (والإستبعاد) التي يضيفها المشاركون في المجال العام (١٧ و ٢٢ و ٢٥ و ٢٧ و ٢٩ و ١١٨ و ١٢٦ و ١٤٥ و ١٩٢ و ٢٧٦ و ٣١٣). ويركز معظم البحث التاريخي على أفكار معيارية حول البلاغة أو الفصاحة بدلاً من التركيز على النحو، وإن كان هذا البحث يبرز كيف أن اللغة كانت ترتبط بشكل قوي بهذه الموضوعات .

ولقد سيطر الجدل الفرنسي الأمريكي من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر حول عملية تشكيل المفاهيم السياسية للغة بدلاً عن موضوع التوسّطات في لغة مستقلة ، وأكدت إيديولوجيا اللغة الإنجليزية التسلطية تأثيرها السياسي والإجتماعي من فرضية أن تلك اللغة انتصرت للعقل وأن الحضارة إجمالاً إنما كانت مفهوماً لمسيحياً (٢٨٣ و ٢٩٤). وكان جدل القرن التاسع عشر حول اللغة في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل أساسي هو حرب حول نوعية الشخصية كضرورة للحفاظ على الديمقراطية (٥٠). ولقد كان ظهور شخصية ديمقراطية مستقلة يقابل أو يوازي قبول تحول - أسلوبه ومدى من المصاحبات اللسانية (انظر أيضاً ١٤ و ١٨ و ٩٤ و ١٢٣ و ١٨٠ و ٢٨١).

## اللسانيات الاستعمارية

أكد نبريجا عالم النحو الإسباني الذي عاش في القرن السادس عشر بأن " اللغة كانت رفيعة الإمبراطورية على الدوام " (١٦١ : ٢٢٥). وهناك بعض الأبحاث الحديثة المثيرة حول إيديولوجيا اللغة تتبع بشكل

واضح وجود صلات بين الأشكال اللسانية والإيديولوجية والاجتماعية ، ومعظم هذه الدراسات تصدر عن دراسة الظاهرة الإستعمارية . إذ لم يكن واضحاً دوماً أي لغة كانت تستخدم في الإدارة الاستعمارية ؛ ذلك أن لكل اختيار دوافعه الإيديولوجية المستترة ونتائج الصلابة فعلی سبيل المثال قد تختار لغة المستعمرين لهجة بعينها ضمن نمط مشوهة غير محلية أو أهلية فتغدو تلكم اللهجة كارتثية (٢٧٢).

والفكزي التنصير والاستعمار الأوروبي لقارات أخرى السيطرة على المتكلمين وعلى لهجاتهم . ولقد عالج بحث حديث حول الوصف والترجمة اللسانية الاستعمارية البعد الإيديولوجي للمعاجم والنحو وكتب اللغة والتوضيحات ، تلك التي ظن أن زمن طويل أنها أعمال علمية محايدة إنما كانت عملاً سياسياً محضاً (٢٤٨)

وفيما يسميه مينجولو (٢١٦) استعمار اللغة ، استقدم الأوروبيون لإتجاح مهمتهم أفكاراً شائعة عن اللغة . في المركز الحضري ، وهذه الأفكار ، التي هي نفسها تتغير في لحظات تاريخية مختلفة ، أعصتهم عن المفاهيم الأهلية والتدريبات اللسانية الاجتماعية (١٦٥ و ١٧٧ و ٢١٦ و ٢٦٠). وكما هو الحال في العديد من الظواهر الاستعمارية ، أقام اللسانيون تنوعات متميزة بدلاً من أن يكتشفوها (١١٦) كما يرى فابيان (٨٩) ذلك فيما يخص اللغة المواحدية وهاريس (١٣٠) فيما يخص لغة تسونغا . ويرى كوهن أن النحو والقواميس والترجمات البريطانية للغات الهند أبدعت خطاب الاستشراق وحولت صيغ أو أشكال المعرفة الهندية إلى أشياء أوروبية (٥٤ : ٢٨٢ - ٢٨٣ وكذلك انظر ٢٢٤).

وعادة ما .. يكون للبنية اللسانية المستوعبة معنى سياسياً متخفياً في المواجهة الاستعمارية . وغالباً ما أشير إلى العجز الوظيفي

أو الصوري للغات الأهلية / المحلية ومن ثم عجز العقل أو الحضارة المحلية عن تبرير الهيمنة الأوروبية (٨٩). وفي المقابل فإن تحويلاً من القرن السادس عشر أكد أن النحو الكاشيوي يشبه إلى حد كبير النحو اللاتيني والقسطالي وإن كان " من المتوقع أن الإنسان سيمتلكونه " (٢١٦) : ٣٠٥ وكذلك انظر ١٦٦ و ٢٤٨).

وبفضل الوثائق التاريخية كان بإمكان هذا البحث التاريخي أن يستكشف الإيديولوجيات اللسانية للمستعمرين بدلاً من السكان الأصليين أو المحليين. لكن بعض الأبحاث تسعى إلى قنص تناقضات وتفاعلات الاثنين (٥٩ و ١٢٨ و ٢٠٤ و ٢١٦). وتشير ما وراء تداوليات لغة التونغفا لمستويات الكلام إلى إمكانية إعادة تحليل مجتمع دمج مركبات مؤسسية ذات أصول أوروبية إلى **بنى القراتبية الثقافية الاجتماعية** (٢٤٠). ونجد أن أسس وهنية دليل تعريفي من القرن السابع عشر عن القسطالية المكتوبة بواسطة طابع ناغلوغي تقابل بشكل قوي مع كتب النحو الناغلوغي الذي أعدته الإرساليات الإسبانية مظهرة بذلك المصالح السياسية المختلفة خلف الترجمة من الإسبانية إلى اللغة الفلبينية المحلية (٢٤٧).

## الكتابة التاريخية للسانيات

إن التداخل الكبير بين التشكيل المفاهيمي العام والأكاديمي بالنسبة للغة في الغرب ومستعمراتها طوال القرن التاسع عشر يقودنا مباشرة إلى دراسات نقدية لفلسفة الغرب اللغوية وظهور اللسانيات بشكلها المهني (١ و ٤٥ و ٩٨). وبحث المساهمون في الكتاب الجماعي الذي حرره كل من

جوزيف وتايلور (١٧٣) التحيزات الفكرية والسياسية التي شكلت نمو النظرية اللسانية من لوك حتى دي سوسير فشومسكي كما بحثوا دور الأفكار اللسانية في صراعات اجتماعية معينة (انظر مثلاً ٢٢٧). ومما له أهمية بالنسبة لموضوعنا ، تفكير التريج (١١) للسانيات دي سوسير بوصفها معادية وحاجبة ، بدليل أن مستخدم اللغة والجماعة اللغوية تتدخل ، بوعي وبغير وعي ، لتغيير نظام اللغة . ويرى التريج أن اللغة في نظر دي سوسير مفتوحة على التغيير الخارجي بواسطة قوى بشرية لا يمكن السيطرة عليها ، لكنه يرفض تأثير التاريخ كبنية فكرية . وتظهر مجموعة من دراسات القرن التاسع عشر كيف أن الفيلولوجيا واللسانيات أسهمت في مشاريع عينية وطبقية وقومية (٦٥ و ٧٦ و ٢٣٥).

ولقد رفضت اللسانيات العلمية المهنية في القرن العشرين بشكل متسق تقريباً النزعة التوارثية ، لكن العديد من الكتاب يرون أن هذا الرفض يخفي تهمية مهربة على المؤسسات التوارثية وتعتقدات معها في موضوع الحقل العلمي نفسه (٦٦ : ٤٨ و ١٣١ و ١٣٢). ويرى سالكوف (٢٦١) أن المناهج اللسانية الوضعية المعاصرة التي أثارت مبرراً علمياً عقلانياً إنما هي مفروضة إيديولوجيا بواسطة المصالح نفسها التي كانت تنشر النزعة المعيارية والنزعة التوارثية . ولقد وقعت النزعة المثالية للسانيات الحديثة بشكل مستقل تحت بحث إيديولوجي دقيق (٣٧ و ١٥٧ و ١٧٣ و ٣٢٠ وكذلك انظر ٦٨ و ٢٢٧).

وخللت الدراسات اللسانية ذات التوجه الأنثروبولوجي إيديولوجياً فعلى سبيل المثال ، انتقد مفهوم مستويات اللغة المختلفة بوصفه بشكل عملية تطبيع إيديولوجي للترتيبات اللسانية الاجتماعية (١٢٠٥) . وينتقد روسي - لاندوي (٢٥٦) النزعة التسمجية اللسانية بوصفها إيديولوجيا

بورجوازية ، إذا ما حدثت نظرياً على أنها تمظهر للشعور بالذنب تجاه التحطيم الوحشي للهنود الأمريكيين. ولقد حولت النزعة المثالية للنسبية اللسانية الإجراءات اللسانية إلى مستهلكين ومكنت للوهم بأن العرض النظري لبنى ما ، يحمي المنظور العالمي للعاملين على اللسانيات المنقرضة ، (انظر ٥٧ و ١٥١). ويرى شولتز (٢٦٨) أن استراتيجيات معاكسة في كتابات ورف تظهر كاستجابة لعوالق الايديولوجيا الشعبية الأمريكية حول حرية التعبير. ورغم أن هذه الأفكار توازي الأفكار التي قال بها باختين ، إلا أنه كان على ورف أولاً أن يفتح مستمعيه بوجود رقابة لسانية .

### الايديولوجيا والبنية اللسانية وتغير اللغة

وكما لوحظ سابقاً ، فإن اللسانيات الحديثة تصرّ عموماً على أن للإيديولوجيا اللسانية والمعايير المتوارثة تأثيراً ممدوحاً - أو على العكس لها فقط تأثير ضار على أشكال الكلام (رغم أنها قد يكون لها تأثير أهم إلى حد ما على الكتابة (٣٥) وكذلك انظر ٨٤ و ٩٢ و ١٢٥ و ١٨١). ولا تحوّل النزعة التوارثية اللغة مباشرة ، لكنها ذات تأثير مهم . ويرى سلفر شتاين أن فهم إيديولوجية اللغة أساسي لفهم تطور البناء اللساني (٢٧٦ : ٢٢٠). ويمكننا أن نضع جانباً تغيرات لسانية اجتماعية لسانية هامة بواسطة تفسيرات إيديولوجية لاستخدام اللغة رغم أن هذه التغيرات تشتق من جدلية اجتماعية، ويحتمل أن تأخذ اتجاهاً غير مقصود ، كما فعل التعاقب التاريخي في تغير ضمير المتكلم في اللغة الإنجليزية . يقدر أن التشكيل المفاهيمي للمتكلم عن اللغة بوصفها فعلاً اجتماعياً له هدف ، يجب علينا أن نبحث في أفكاره عن معنى ووظيفة وقيمة اللغة حتى نتمكن من فهم مدى ودرجة انتظاميتها في الأشكال اللسانية التي تقع بشكل إمبريقي (انظر مثلاً ٤٧ و ١٢٩ و ٢٠٩ و ٢١٢).



يبرز سنقر شتاين في تحليله لمسألة النوع في اللغة الإنجليزية وكذا في تحول ضمير المتكلم في مستويات الكلام عند الجاويين أن عملية التبرير العقلي لا تشرح فقط وإنما في الواقع تؤثر في البنية اللسانية أو هي تبررها عن طريق جعلها أكثر انتظاماً . فهم الواحد منا استخدامه اللساني الخاص به يعني ضمناً القدرة على تغييره (٢٧٥ : ٢٣٣) .

يقود الوعي الناقص والمحدود بالبنى اللسانية ، التي بعضها متاح بشكل أكبر للتأمل الواعي من غيره ، المتحدثون إلى توليد تصميمات يفرضونها بالتالي على أصناف أوسع من الظواهر مقيدين بذلك تلك الظواهر : (انظر أيضاً ١٨١) . وتلون أو تشكل البنية الإيديولوجية التي بالتالي تقوّي وتوسع البنية الأصلية وتشوش أو تفسد اللغة بجعلها تشبهها أكثر (٣٧ و ٢٥٨) .

يلاحظ أرنجن (٨٦) أنه رغم أن التحليل اللساني الاجتماعي المعنوي يبحث عن العلاقات بين التغير البنياني والوظيفة الاتصالية ، إلا أنه أكثر إثارة للجدل بحيث يثير فكرة وعي المتكلم المحلي بوصفها حلقة تفسيرية . ويميز لايوف بين آليات التغير من أدنى وفوق مستوى وعي المتكلمين . وهو يرى أن التحولات اللاواعية واسعة ومنظمة ، بينما التعديل الذاتي - الواعي ، الذي يسميه بالإيديولوجيا ، يؤدي إلى تأثيرات مشتتة وعشوائية على الأشكال اللسانية (١٩٠ : ٣٢٩) لكن يلاحظ العديد من المؤلفين أن النماذج اللسانية - الاجتماعية التصحيحية إنما تمر بشكل سطحي بالقوة الدافعة القطعية للتغير اللساني الذي يكمن غالباً في التقييمات الاجتماعية للغة (٨٥ و ١٦٢ و ٢٦١) .

ويرى أرنجن (٨٦) أن تعميم لايوف ينسحب بشكل أنصب على التنوع الصوتي الذي قد لا يستدعي فهم المتكلمين ، لوعيهم بمشاريعهم الاتصالية .

ويعترف المتكلمون بتداولية طبقات من المتغيرات ذات الصلة بوصفها متغيرات لسانية حاسمة تتوسط العلاقات الاجتماعية . ووعي المتكلمين يجعل هذه المتغيرات أكثر قابلية للتبرير العقلاني والاستراتيجي (٨٥ و ٢٤٠). ولأن أمثال هذا الوعي والاستخدام يدفع إلى التغير اللساني فإن هذه المتغيرات تتطلب تحليلاً مختلفاً تماماً وأن يكون من نوع التحليل القائم على المشاركة (٨٦).

وبلاحظ أرفين (١٦٢) أن الخصائص اللسانية الصورية في المضادات التي قال بها هالدي عن اللغات ، شبيهة بالقلب من الجسد ، ليست اعتباطية ، وأنها تفترض توسط التشكيل المفاهيمي الإيديولوجي للبنى اللسانية . وبشكل مشابه ، يمكن أن تكتسب اللغات الدونية في حالات الاحتكاك خصائص وظيفية وصورية أيضاً تنتمي لمضادات اللغات . فالقائلون بالتنوع المحتضر للغة الزنكا (Xineka) ، على سبيل المثال يستعملون مخارج الأصوات الحلقية التي تبدو مثيرة وعجبية من وجهة نظر اللغة الإسبانية المسيطرة (٤٨). ويعد هذا تشويهاً سلفرشتاينياً يجعل إشارة ما ، تشبه ذاتها ، وفي هذه الحالة ، تتميز الذات كثيراً عن مقابلها الاجتماعي المسيطر .

ويعطي سلفر شتاين وآخرون أمثلة من اللغات الأوروبية ، وبالذات اللغة الإنجليزية توضح الميل إلى الرؤية الغرضية على أنها أساس أو جوهر اللغة ، بحيث تختلط وظيفة اللغة الإشارية بالوظيفة المرجعية لها ، مع الافتراض أن تقسيمات وبنى اللغة ينبغي - وفي أحسن الحالات أن تناسب بشكل شفاف بنى العالم الواقعي (٣٩ و ١٦٢ و ٢٣٧ و ٢٥٠ و ٢٧٤ و ٢٧٥ و ٢٧٨). ويستتكر سلفر بشكل واسع

التركيز على الجوانب الانقسامية السطحية للغة ، أي مفهوم اللغة الذي يركز على الكلمات والتعبير الدالة (٣٢ و ٥٧ و ١١٢ و ٢٢٠ و ٢٧٧). بيد أن رمزي (٢٥٨) يرى أن ذلك للمفهوم لا ينطبق على ثقافات السكان الأصليين الأستراليين ، الذين لا يقيمون ازدواجيات ثنائية بين الكلام والفعل أو الكلمات والأشياء ، ويؤكد روازلدو (٢٥٥) أن أبناء قبائل النجوت يفكرون في اللغة على أساس الفعل ، لا على أساس المرجع . ويصف هيل (١٤٧) إيديولوجية معاكسة للهيمنة اللغوية بين نساء المكسيكاتو على أنها لا تؤكد على المرجع وإنما تؤكد على الأداء والتحقيق المناسب للعلاقات الإنسانية عن طريق الحوار . انظر المرجع (١٥١) لمزيد التفاصيل .

### التنوع والاختيار في الإيديولوجيا

ويحدد تريورن (٢٩٦ : Viac) الإيديولوجيا بأنها عملية اجتماعية وليست شيئاً يمتلك فهي " تشبه ضوضاء وإشارات شارع مدينة كبيرة أكثر من أن تشبه نصاً هادئاً يتواصل مع قارئ وحيد أو أستاذ يخاطب جمهور هادئ حصن الاستماع " . والاتجاه الجديد في البحث العلمي حول الإيديولوجيا اللسانية تحرك بعيداً عن رؤية الإيديولوجيا كما لو أنها قالب ثقافي متجانس ، فهو يعالجها الآن على أنها عملية تشمل صراعات بين تشكيلات مفاهيمية عديدة وهي تتطلب الاعتراف بالتنوع والاختيار داخل الجماعة كما تشكل تعارضات بين الأفراد (١٠٤ و ٢٥٨ و ٢٧٩ و ٣٠٨) . ويحشد واروا وبشكل استراتيجي نماذج متعارضة لاستخدام اللغة كمصادر لقوة ثقافية (٤٠)

(٤١). فمتحدثي اللغة الألمانية في المجر يوظفون اللغة والهوية بشكل مختلف في أوقات مختلفة ليتمكنوا من مقاومة إيديولوجيات الدولة الرسمية الدائمة التغير (١٠٥). ولغة الإنجليزية أهمية مختلفة تماماً بالنسبة للبرتوريكي القاطن نيويورك اعتماداً على ما إذا كان المتحدث بها هو أمريكي أبيض أو أسود أو بورتوريكي (٣٠٤). وفي حين أن التعميمات العابرة التي تقابل بين المواقف اللسانية في اللغة الإنجليزية وكذا الفرنسية تقدم تلك المواقف كما لو أنها خصائص ثقافية منتظمة وجوهرية على مستوى الدولة والفرد، فإن الدراسات التاريخية تؤكد على أن ما يوهم أنه مواقف قومية إنما برز من داخل صراعات ومواقف إيديولوجية متنافسة (١٣٩ و ٢٠١ و ٢٤٩).

## الخاتمة

من الغريب أنه قد أصبحت اللغة والخطاب في الوقت ذاته موضوعات محورية في العلوم الاجتماعية والإنسانيات مما جعل علماء الأنثروبولوجيا الذين يشتغلون باللسانيات يتحسرون على تهमيش هذا المجال العلمي الثائوي بالنسبة للإطار الأرحب لعلم الأنثروبولوجيا المبدائي. فموضوع إيديولوجيا اللغة هو نقطة ضرورية بين اللسانيات والنظرية الاجتماعية وهي تربط بين الفعل الاتصالي على المستوى الثقافي التفصيلي باعتبار القوة واللامساواة الاجتماعية السياسية الاقتصادية وذلك لمواجهة العوائق الاجتماعية الكبرى ضد السلوك اللغوي (معلومة حصلت عليها من اتصال شخصي مع كرسكرتي). وموضوع إيديولوجيا اللغة أيضاً يغدو وسيلة كالمنة لتعميق فهمنا الذي

يميل إلى أن يكون سطحياً أحياناً للشكل اللساني وتنوعه الثقافي في الدراسات السياسية الاقتصادية للخطاب .

تضع العديد من شعوب العالم ويطرق مختلفة صلات أساسية بين ما توهم أنها أصناف ثقافية متباعدة مثل اللغة والتهجي والنحو والأمة والنوع والبساطة والنية والأصالة والمعرفة والتنمية والقوة والتراث (١٠٤). لكن اهتمامنا المهني لم يبدأ سوى مؤخراً لفهم متى وكيف تزيّف هذه الروابط - سواء يزيّفها مشاركون عاديون أو المحللون الخبراء - وماذا يمكن أن تكون تبعاتهن على الحياة اللسانية والاجتماعية - فالعديد من المشاكل العامة مطلقاً بإيديولوجيا اللغة . وتشمل الأمثلة على ذلك ما ينشر في العناوين الرئيسية في صحف الولايات المتحدة الأمريكية من أمثال **سياسية ازدواجية اللغة وحركة اللغة الإنجليزية الرسمية ومسألة حرية التعبير** والقمع ومعنى التعددية الثقافية في المدارس والكتب المدرسية واستبعاد المحلفين ممن قد يعتمدون على فهمهم المحلي للمرافعات بغیر الإنجليزية ومسألة مسؤوليات الصحفيين وصدق تمثيل الكلام المباشر . إن التعامل مع أمثال هذه القضايا العامة يعني التعامل مع طبيعة وواقع أيديولوجيا اللغة.

لقد بدأ البحث العلمي حول موضوعات من مثل استخدامات الضمائر والأدب (التفخيم) والتقاء في البرنامج الصعب في الأخذ في الاعتبار مصلحة من تخدم الإيديولوجيا اللسانية وهي بشكلها الذي هي عليه ، وربط أفكار أيديولوجيا اللغة على أنها مجزأة في البناء اللساني، وفي الحدود الأمريكية لفهم الإيديولوجيا على أساس أنها تجذرها في

الممارسات والمصالح الاجتماعية (٢٥٨ : ٢٥٦) . إنها محاولة لربط هذين الجانبين من الإيديولوجيا وربط الأشكال الاجتماعية واللسانية بعضها برقاب بعض ، عن طريق الإيديولوجيا ، وهو أمر مثير ويشكل تحدياً في الوقت نفسه .

\* \* \*



الذليل العاملي  
الموضوعاتي  
"نموذج شعري"

حميد لحداني

أصبح الاعتراض الشائع على كل محاولة للتقريب بين المناهج، هو كيف يمكن الجمع بين منهجين أو أكثر في عمل واحد دون النظر إلى التباين في الأسس الفلسفية التي تدعم خلفية كل منهج. وهذا الاعتراض له وجاهته الكبيرة، وهو يطرح نفسه بحدّة، على سبيل المثال، إذا أردنا تحليل نص أدبي واحد، بمنهجين متباعدين من حيث تصوراتهما الجوهرية لطبيعة ووظيفة الابداع، فالجمع بين المنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، سيجعل الناقد ملزماً بتقديم مبررات التقريب بينهما، وإلا كان عرضة لأن يوصف عمله بأنه لا يعدو أن يكون إجراءً تلقيفياً.

ولعل عنوان هذا البحث الذي نقدم الآن، يوحي بأنه إجراء من هذا النوع مادام يقترح في صيغته الجمع في آن واحد بين التحليل العاملي من جهة، والموضوعاتي من جهة ثانية. غير أن قليلاً من التأمل بإمكانه أن يبين أن المسألة تخالف جذرياً الحالة التي شرحناها سابقاً. فليس هناك جمع بين منهجين، وعندما نقول "المنهج" لا نعني به فقط أدوات التحليل الإجرائي بل أيضاً الخلفية الفلسفية الكامنة وراء تلك الأدوات نفسها.

والنموذج العاملي ليس "منهجاً" بهذا المعنى، إنه قاعدة منطقية مجردة استخرجت من التصوص الأدبية بنفس الطريقة التي استخرجت بها قواعد النحو، أو القواعد البلاغية في اللغة الحية العادية والأدبية على السواء.



صحيح أن النموذج العاملي اكتشف في سياق ميل منهجي عام هو التحليل الشكلي، والبنائي والسميائي<sup>(١)</sup>. وهو لا يخلو في بعده الألفي من رؤية فلسفية محددة تخالف على سبيل المثال الرؤية المنهجية الاجتماعية أو التاريخية، غير أن عزل هذا النموذج يبقى دائماً عملاً ممكناً، لأنه يحكم طبيعته المنطقية وقوته الإجرائية، وقابليته للتطبيق على كل ملفوظ ذي معنى تام امتلاك قوة القانون، وبذلك انغلت عن مداره الأيديولوجي والفلسفي الذي حدد كل تفكير بنيوي أو شكلي، أو سيميائي محايث للنصوص المدروسة.

النموذج العاملي الذي تبلور في شكله النهائي عند غريمانس ليس منهجاً، إنه قالب تجريدي منطقي أمكن تحويله إلى قانون "كوني" مُحدد للبنية الأساسية في كل عمل لغوي مُتَّيّن تام وله معنى. وإذا كان هذا النموذج قد تم تجريبه على جميع أنماط النص، فإنه قابل للتطبيق أيضاً على جميع النصوص الأدبائية وغير الأدبائية، شرط أن تتَّصف بالاكتمال من حيث بنيتها، ومن حيث دلالتها. من هنا جاءت فكرة اختباره في دراسة نص شعري حديث، وقد فضلنا أن يكون هذا النص قصيراً قدر الإمكان حتى يسهل ضبط جميع عناصره الدالة.

أما بخصوص التحليل الموضوعاتي، فالمعروف أن ما يدعي بالمنهج الموضوعاتي هو خليط من المناهج المختلفة، وهو ما يعني أن الموضوعاتية قابلة لأن تُدرج في إطار اختبار أي منهج مغاير، وذلك راجع إلى أن أساسها العقولاتي يتمتع هو أيضاً بنفس قوة القانون المجرد الذي بلغه النموذج العاملي، فمعلوم أن منظر الظاهراتية الكبير آدموند هوسرل<sup>(٢)</sup> ميز بين صنفين من المقولات، وهي نفسها تمثل التيمات الممكنة القابلة لأن تتجلى في أي نتاج من نتائج الوعي<sup>(٣)</sup>: اللغة الأدب، الفن... إلخ. هذان الصنفان هما:

- صنف أحوال الوعي.

- وصنف مضامين الوعي.

وجميع ما يتفرع عنهما يمكن حصره في المشجر التالي :



وهذا المشجر التمي يمكن تطبيقه أيضاً على أي نص نام ذي معنى.

وهكذا نلاحظ أن اختيار تركيب النموذج العائلي مع التحليل الموضوعاتي لم تسوّغه أهواء ذاتية أو ميول ايدولوجية وإنما سمحت به معطيات موضوعية هي نفسها ما يتضمنه النموذجان من خصائص منطقية ومقولاتية عامة وتجريدية.

لقد سبق أن لاحظنا<sup>(٥)</sup> بأن النقد العربي توصل إلى الممارسة الموضوعاتية في مجال تحليل النصوص الأدبية دون أن يأخذ معطيات هذه الممارسة من النقد الغربي، وهذا يدل على أن قوايين التحليل الموضوعاتي كامنّة في كل ممارسة منهجية، وإنما يختلف مستوى إبرازها أو إخفائها من منهج إلى آخر.

كما أن تطبيق النموذج العائلي موجود بالضرورة في كل ممارسة نقدية، وإنما تختلف التسميات والمصطلحات ودرجة الدقة في فرز ما يقابل مفهوم "العوامل" والتمييز بين الأدوار ومن يقوم بها في النص.

بعد هذا التقديم النظري نشير إلى أننا سنجري التطبيق على نص شعري حديث بعنوان "على أكتاف أشعاري" \* للشاعر الفلسطيني سميح القاسم، وهو وارد ضمن ديوانه "دمي على كفي"<sup>(١)</sup>.

### العامل الذات : نحدد العامل الذات في النموذج العائلي بأنه

ذات ترغب في موضوع أو ترغب عنه. وليس من اليسير أن نصل إلى تحديد العامل الذات في هذا النص لأن اللغة الإيحائية التي كتب بها تفرض أولاً تقديم جملة من التأكيدات القادرة على التناغم بأن الذي نتحدث عنه هو فعلاً الذات المقصودة وسيكون المنطلق هو المقطع الأول :

بلا عَيْنين يا هذا ؟ .. بلا شَتَقَتين ؟

بلا قلبٍ نبيلٍ التَبَضُّ .. يُذَكِّرُ حُبَّ الأول ؟

لَقَلَّ لي أنين .. قَلَّ لي أنين ؟

جُذوري شذوها ماضٍ .. وَشُدَّ الجَذْعُ مُسْتَقْبَلِ ؟

أنا عافيتُ - حَتَّى الموتِ - أطفالي ...

وأنتَ تُريدُ مَفْصِيَّتِي ..

كفسي ، يا لَهْفَةَ الأوثانِ .. لن أَلْقِيَنَّ !!

تحضر الذات هنا من خلال الوجود الكثيف لضمير المتكلم، قل لي - جذوري - أنا عاهدت - أطفالي - معصيتي.

فهل ترغب هذه الذات في موضوع ما ؟. هناك إشارة إلى المستقبل أي إلى رغبة لم تتحقق، إليها تتطلع الذات. غير أننا لا نستطيع مع ذلك تحديد الموضوع المرغوب فيه ، وعلى عكس ذلك نستطيع أن نجد في هذا المقطع ما يمكن اعتباره حتى الآن موضوعاً مرغوباً عنه. يتجلى الموضوع المرغوب عنه من خلال مستويات تعبيرية متعددة.

- من خلال اسم الإشارة الذي يملكه شبه قوة ضمير المخاطب :  
" يا هذا ؟ " ( يا أنت ).

- من خلال ضمير الغائب : " يذكر حبه الأول "

- من خلال ضمير الخطاب : " فقل لي أين " - [ أنت ] " وأنت تريد معصيتي " - يا أنته الأوثان . إلخ

مع كل ما يلزم ذلك من تحقير وهجاء وتشويه (بلا عينين - بلا شفيتين - بلا قلب نبيل النبض - يا أنته الأوثان . الذات إذن (الأنثى) ترفض الموضوع (الأنت) لماذا ؟. لأن الموضوع يقترح نفسه على الذات لـ " يذكر حبه الأول ؟ " . والذات ترفض لأنها عاهدت - حتى الموت أطفالها .

## الذات وإبدالاتها :

قبل الحديث عن الذات في مجموع النص وإبدالاتها Paradigmes<sup>(٧)</sup> من المفيد أن نقدّم المعلومات الكافية عن حقيقة هذه

الذات، وذلك بالاستفادة الدائمة من النص دون تجاوزه إلى ما هو خارجي. لذلك نلتقط المطر الشعري التالي الموجود قبيل آخر المقطع الثاني :

رئيس من رماد البعل .. يلهث خلف مركبتي !.

وبإمكاننا أن نلاحظ بسهولة ما يحدثه هذا المطر من تجاوب مع المقطع الأول، فللفظ " البعل " يلتقي مع الأطفال، وباعتبار أن ممثل الذات أنثى، إذن فالصورة تكتمل على الشكل التالي :

- البعل الذي لم يعد سوى رئيس من رماد.

- أتفه الاوثان الذي يذكر حبه الأول.

- المرأة التي عاهدت - **حتى الموت أطفالها** . والنتيجة إذن : امرأة والفضة " لن أقبل " والفضة لإحياء حبيب فتيم بعد موت البعل، مشدودة إلى العاصي وإلى المستقبل.

وهنا نأتي إلى مشارف الموضوع الحقيقي، المرغوب فيه لا المرغوب عنه.

غير أننا نريد قبل أن ننقل إلى الحديث عن هذا الموضوع المرغوب فيه أن نبحث في القصيدة عن إبدالات الذات، ومعلوم أن النموذج العاملي يتحدث عن العامل الذات كشخصية مجردة وقابلة على الدوام لأن نتجلى من خلال ذوات متعددة تدعى " ممثلين " . فالمرأة التي تحدثنا عنها حتى الآن ممثل أول للعامل الذات ولها إبدالات أخرى في القصيدة نكتشفها من خلال المقطع الثاني :

" لَمَنْ هَذِي السَّيَاطُ الْخَمْرُ ... وَالْأَغْلَالُ ... وَالْيَارُودُ

لنيسر القمة المفقود ؟

للدوري تجوب الأرض متفنيا

ويحكي بين كل الناس عن قردوميه المفقود ؟

لحزهم عود الأحران أن تغلي

وقلب الصفر أن يأسى

أنا ... يا ناهي المفلق !

على مر الليالي السود .

أحسن بنكبتني أعرق .. إلخ

فالتأكيد على عمق نكبة الذات في سياق الحديث عن السياط  
الاحمر والأغلال، والهارود المرصودة لنسر القمة والدوري وللحرف الذي  
عود الأحران أن تغلي يعطي الدليل على أن نكبة الذات ' أحسن بنكبتني  
أعرق ' ليست إلا وجها واحدا من وجوه النكبة العامة التي تشترك فيها  
الذات، والنسر والدوري، والحرف على المواء. وعليه يمكننا أن نحصر  
العامل الذات في الذات (- المرأة) وإبدالاتها الأخرى.



وهناك مبررات أخرى لهذه العلاقة الإبدالية بين المرأة، ونسر  
القمة، والدوري المنفي، والحرف، نلتمينها في علاقات التشابه، وفيما  
تؤكد القصيدة نفسها :



فالمقارنة بين صفات وخصائص نمر القمّة، والمرأة تُظهر مدى التماثل في الوضع، والطموح والتصميم. والعائلة الثانية ممكنة أيضاً :

- الدوري الذي يجوب الأرض منفياً

- المرأة التي تحس بنكبتها أعشى. ولا تعرف أين تحب " لفل أين ؟ " .

أما العلاقة الثالثة فهي علاقة تُضمّن نتج عنها إمكانية إبدالية وهو ما تؤكد القصيدة نفسها فيما بعد عندما ينسب الحرف فيها إلى الذات : أحس بأحرفي . . شوقاً لأن تحرق .

" ... الحرب ، فتغضب ! . "

إذا ما دمت غيتاي جوف ذخان أشعاري "

" فمن يئمي ، ومن حزني ، ومن جوعي ومن غاري

يثنّب لهيب أشعاري . "

أشعار الذات، أي حروفها، تنسب عنها في القيام بالفعل لانها إحدى إبدالاتها الممكنة. وإذا ما أردنا أن نكون حرفيين في تطبيق النموذج العائلي يمكننا أن نعتبر المرأة ذاتاً للحالة وأشعارها التي تحرق، وتغرق، وتزحق ، وتدمع عينان ، ذاتاً للفعل *Sujet de faire* .

وإذن يكون المقطع الأول الذي يتم التركيز فيه على ذاته الحالة بمثابة ملفوظ للحالة. *énoncé d'état* ، والمقطع الثاني والأخير الذي يتم التركيز فيه على ذات الفعل بمثابة ملفوظ للفعل *énoncé de faire* . وعليه فإن البرنامج السردي *programme narratif* . يتركز في المقطع الثاني لأن فيه يتطور الفعل في القصيدة الشعرية بسبب تدخل ذات الفعل (الأحرف والأشعار التي تحرق).

## العامل الموضوع :

لم نتحدث في السابق إلا عن الموضوع المرغوب عنه، ففي نطاق ملفوظ الحالة الممثل بالمقطع الأول وجدنا أنه ممثل بالمخاطب : "يا هذا"، "قل لي"، "أنت تريد"، "يا لقله الأوثان"، وبالعائبات على السواء "يذكر حبه الأول" وهو شخص مذكر يريد أن يجعل الذات تستجيب لذكرى حبه الأول، غير أن الذات ترغب عنه. "لن أقبل" فهو إذن موضوع مرغوب عنه.

## الموضوع المرغوب عنه وإبدالاته :

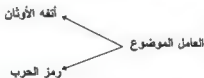
إذا ما انتقلنا إلى ملفوظ الفعل الذي هو محرك البرنامج السردى في القصيدة فإننا نجد موضوعاً آخر غير مرغوب فيه، ولذلك فالذات الفاعلة تواجهه بالتحدي :

"رمز الحرب، فلتغضب !



إذا ما دُمَعَتْ عَيْنَاكَ جَوْفَ دُخَانِ أَشْعَارِي .

من هذه الزاوية يكون لدينا عامل للموضوع غير مرغوب فيه ممثِّل بممثلين :



وسيتبين لنا عند تحويل زاوية النظر في التحليل من الموضوع المرغوب عنه إلى الموضوع المرغوب فيه أنه يمكن إدراج " أثفه الأوثان، ورمز الحرب " في نطاق العامل للمعاكس وليس في نطاق العامل الموضوع، وهو ما يؤكد لنا مسألة شديدة الأهمية بخصوص تطبيقي النموذج العائلي على مختلف النصوص الإبداعية. ذلك أنه لا ينبغي التقيد بالحرفية المطلقة، بل ينبغي على الباحث أن يتصف بالمرونة، وبقلب وجهات النظر في التطبيق، علما بأن غريمان نفسه لاحظ أن ممثلاً واحداً في النص يمكن أن يقوم بأدوار عاملية مختلفة والعكس أيضاً صحيح<sup>(٨)</sup>.

## - الموضوع المرغوب فيه :

بسبب الطابع الإيحائي للقصيدة الشعرية فإن الوصول إلى تحديد الموضوع المرغوب فيه يقتضي بالضرورة أن يتجأ الباحث إلى التأويل، لكن ما ينبغي الحرص عليه هو أن يظلّ فعل التأويل مرتبطاً بمعطيات نصية وليس بما هو خارج نصي حتى لا تنتقل إلى حقل الاديولوجيات ، الذي يتطلب تهيكلاً من نوع آخر.

فإذا كانت الذات رغبته عن موضوع، فما هو الموضوع الذي ترغب فيه؟

لا نطفر في المقطع الأول المعمّل لمفوض الحالة إلا ببعض الإشارات الإيحائية :

- جذوري شذها ماض... وثذ الجذع مستقبل ؟

فالرغبة تتركز في الجزء الأخير من هذا السطر الشعري  
 " تشداد الجذع نحو المستقبل " ما هو الشيء الذي يراد الحصول عليه في المستقبل ؟

يمكن الاكتراب من الجواب أكثر إذا انتقلنا إلى ملفوظ الفعل أي إلى المقطع الثاني لتبين واقع الذات وواقع إبدالاتها :

- الدوري الذي يجوب الأرض متفياً

- إحساس الذات بعمق نكبتها

الاستقرار بالأرض، وإزالة آثار النكبة إذن هما الموضوع المرغوب فيه بالنسبة للذات، وسيذهب التأويل الأديولوجي الخارجي أبعد من ذلك عندما يعلن - استناداً إلى المعرفة العامة - أن المقصود هو إزالة آثار النكبة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني وسيتم في هذا التأويل - دون شك - على كون كاتب القصيدة " سميح القاسم " شاعراً فلسطينياً، غير أننا بحكم التزامنا بالتحليل المحايد نكتفي بالقول بأن العامل الموضوع المرغوب فيه يتمثل على الشكل التالي :

الاستقرار بالأرض (ممثّل ١)

إزالة آثار النكبة (ممثّل ٢)

العامل الموضوع

علماً بأن هاجس الأرض موجود لدى الذات منذ المقطع الأول  
 " فقل لي أين .. قل لي أين ؟ أي في أي مكان يمكن أن يحب الإنسان؟ .

## العامل المعاكس :

لعله تبين لنا سابقاً أنه من السهل نقل جميع الممثلين الذين أدوا  
 دورَ العامل الموضوع المرغوب عنه إلى دور العالم المعارض والقصيدة  
 تقدم لنا - من خلال العبارات المستخدمة فيها - تأكيدات صريحة عن  
 الدور المعاكس الذي يقوم به " آتفه الأوثان " الذي ترفض الذات  
 الاستجابة له، وتعتبره باباً مقلقاً في وجهها :

" أنا يا بابي المقلق "

على مرّ الليالي السود

كما تنقبه إلى أنه يريد معصيتها

" أنا غاضبة - حتى الموت - أطفالي .. ! .

وأنت تريد معصيتي "

كما يقوم بنفس الدور المعاكس : " رمز الحرب " حين يُخضِرُ  
 للذاتِ وإبدالاتها المنيطة الخمر، والأغلال . والبارود .

" لمن هذي المنيطة الخمر .. والأغلال .. والبارود

تسمر ...

لدوري ...

لحرف ..... إلخ "

يَتَلَخَّصُ العامل المعاكس إذن فيما يلي :



وفيه تطابق واضح مع الموضوع المرغوب عنه كما حددناه سابقاً.

### العامل المساعد :

وجود العامل المساعد لا يعني بالضرورة أن الذات ستحصل على موضوعها المرغوب فيه بل هو يؤكد وجود علاقة الصراع في النص، ولهذه العلاقة دور شديد الأهمية في خلق مناخ درامي في القصيدة، وتؤكد سمانيات غريمانس أن خلو النص من هذه العلاقة معناه أنه نص لم تكتمل صياغته.

أما نتيجة الصراع فليس من الضروري بلوغها بطريقة إيجابية، بل أن الابداع الأدبي المعاصر على اختلاف أنواعه كثيراً ما يميل إلى إبقاء الذات على حالتها الأولى أو يفتح إمكانية الأمل في حصولها على موضوعها دون أن ينتقل بالضرورة إلى تصوير انتصار الذات بحصولها على موضوعها كما نجد في الحكايات الخرافية القديمة، أو في أغلب القصائد القديمة (معلقة امرئ القيس، عمرو بن كلثوم، عنتر، عمر بن أبي ربيعة ، ..... إلخ)<sup>(١)</sup>.

هناك أمل واضح في القصيدة التي بين أيدينا لحصول الذات على موضوعها مستقبلاً، يتجلى :

- في تصميم الذات منذ البداية على مقاومة العناصر المعاكسة.
- في تشددها إلى المستقبل مع رسوخ الجذور في الماضي.
- في رفض الإغراء.
- في الأحرف التي تتشوق لأن تحرق الأعداء وتحيي الأصدقاء.
- في الشعر الذي يوزّع لون رايات، ولون أزرار.
- وأخيراً :

- في شروق الشمس المضمول على أكتاف أشعار الذات.

فرغم كل العوامل المعاكسة الموجودة في القصيدة، هناك هيمنة واضحة لعناصر التفاضل على عناصر التكاثر ولم يكن ذلك ممكناً إلا لأن، النص يزخر بشتى الممثلين **المساعدين** المشكلين في نهاية المطاف العامل المساعد، وهم :

\* العهد الذي قطعته الذات على نفسها :

\* كنا عاهدتُ حتى الموت - أطلالي ... \*

\* رمز اليتم والأحزان والتشريد :

- النقط والجمرة.

\* ما تبذله الذات وإبدالاتها :

- الجثث.

- الكتب.

- الأغصان.

- الأتواب.

- الحفرة.

\* ما تعانيه ذات الحالة :

- اليأس

- الحزن

- الجوع

- العار

- الجرح.

" فمن يئس، ومن حزن، ومن جوع، ومن عار يثبأ لهيباً  
أشعاري (...)

من الجرح الذي غدت في مجراة أوتاري :

### \* رسيس رماد البعل

الذي يلهث خلف مركبة الذات.

ومن الأكيد أن تكثيف العناصر المساعدة بهذا الشكل - في  
القصيدة - كامل المقبولية المنطقية لغلبة التفاضل على التثاؤم، بحيث  
تأتي خاتمة القصيدة منسجمة مع المقدمات السابقة :

... شروق الشمس !

مخفولاً ، على أكتاف أشعاري !!

أقدم للشعب .. يا صوتي

وَنَمَّ لِلْبَعْلِ .. نَمَّ سَيْفًا مِنَ النَّارِ 11.

هكذا نُلَخِّصُ العامل المساعد على الشكل التالي :



## العامل المرسل :

الإشكال الأساسي في تحديد كل من العامل المرسل والمرسل إليه على السواء، قائم أولاً من تحديد ماذا يقصد بالعامل المرسل والعامل المرسل إليه ؟ ولقد نبهنا في كتابنا : بنية النص السردي<sup>(١٠)</sup> إلى أنه لا علاقة لهذين المصطلحين بمسألة التواصل اللساني رغم أن غريمان يدرجهما في سياق ما دعاه ' علاقة التواصل ' . Relation de communication فهما عاملان يدخلان في تشكيل بنية الحكى الحديثة، ويحددان وظيفتين من الوظائف داخله، لذلك يجب استبعاد أن يكون المرسل مثلاً هو الكاتب أو أن يكون المرسل إليه هو القارئ، فهذا مجال آخر متصل بالتواصل اللساني وخاصة في اللغة الطبيعية غير الإيحائية.

نُحَدِّدُ المرسل بكل بساطة كدافع وراء رغبة الذات في

موضوعها، أي محركها نحو تحقيق هذه الرغبة<sup>(١١)</sup>، فإطلاقاً من أن كل رغبة ذاتية لا تكون أبداً ذاتية بطريقة مطلقة، فالدافع إليها يكون مشتركاً بين الذات وعنصر خارجي يتجاوز الذات هو المرسل، كما أن النتائج المحصل عليها لا تكون خالصة للذات وحدها بل يشترك معها في الاستفادة من هذه النتائج عنصر خارجي يتجاوزها وهو المرسل إليه.

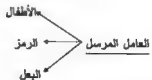
في بعض النصوص يمكن العثور على المرسل بسهولة لأنه يشار إليه، وعندما لا يكون ذلك حاصلًا فإن المُكَلَّ يكون مضطراً لوضعه بطريقة افتراضية مُعْتَبَداً على اجتهداده ومستأنساً في نفس الوقت بمعطيات النص. وكذلك الأمر بالنسبة للمرسل إليه.

وبالنسبة لقصيدة سميح القاسم: "على أكتاف أشعاري" نجد بعض المؤشرات الدالة على المرسل منذ المقطع الأول:

"أنا عاهدت - حتى الموت - أطفالي و... ويمكن أن يضاف إلى هذا: الاخلاص، والوفاء لروح البعل: "رئيس من رماد البعل يلهث خلف مركبتي".

إذن لتحقيق رغبة الذات هو في نفس تحقيق لرغبة الأطفال ورغبة الزوج المقتول "حرقاً".

يكتمل العامل المرسل وفق الصورة التالية:





## العامل المرسل إليه :

غالباً ما يكون الممثلون للعامل المرسل هم أنفسهم الممثلون للعامل المرسل إليه، وهذا يصدق على القصيدة التي نحللها أيضاً، غير أن فيها تعميماً أوسع عندما يشار إلى المستفيد الأكبر والأول من مجهودات الذات.

وإن ظلت الذات راضية في أن تحتفظ للبعث بمكانة متميزة أيضاً على مستوى العامل المرسل إليه :

‘ وذم للبعث.. دم سيقاً من القار ’

وعلى الصوم يبقى الأطفال، والبعث، منضويون تحت مفهوم واحد، مما يؤكد أن جميع الممثلين للعامل المرسل هم أنفسهم ممثلون لدور العامل المرسل إليه.

## من العوامل إلى التيمات :

تشكل العوامل المحرك الدينامي لكل فعاليات النص، أما التيمات فهي بمعنى من المعاني محتويات هذه الدينامية ؛ إنها على الأصح تجلياتها الدلالية. لذلك لا يكتمل تحليل النص إلا بدراسة شبكة التيمات التي تتوالد فيه وتحدد ما هو أصلي وما هو متفرع عن الأصل.

يقصد بالتيمة ‘ Le . Thème ’ في التعريفات اللسانية ‘ مقولة دلالية يمكنها أن تكون حاضرة في مجموع النص. أو في الأدب بشكل عام (كتيمة الموت) (...) على أنه من الممكن أن تكون التيمة حاضرة بواسطة ‘ كلمة النص ’<sup>(١٦)</sup>.

ولا نريد أن نبعد كثيراً عن القراءة المحايدة للنص الشعري فنعطي لمفهوم التيمة بعداً لا شعورياً كما فعل جان بيبير رشارد عندما فضل الحديث عن الجذر بدل التيمة وقال : " الجذر في مختلف الأحوال، يبقى مرادفاً للمركب أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي، كما مارسه شارل مورون، لأنه يبقى لا شعورياً في أغلب الأحيان وغامضاً حتى على الكاتب، لأن جذوره ضاربة في عهود الطفولة الأولى" (١٣).

بل نريد أن نحفظ لمفهوم التيمة بدلالاتها المتجلية في النص، أي بذلك المفهوم الذي كان جان بيبير رشارد نفسه قد وضعه في أحد مؤلفاته الأولى (العالم التخيلي لمارليه ١٩٦١) حينما اعتبر التيمة : " مبدأ ملموساً للتنظيم أو هي قالب " أو شيء ثابت حوله يمكن لِعالم أن ينزع نحو التكوّن والامتداد" (١٤).

والمؤشر الدال على الهيمنة التنظيمية لإحدى التيمات في النص هو " التكرار " حسب تأكيد أغلب النقاد الموضوعاتيين ، وإن كان من الضروري مراعاة أن التيمة الواحدة يمكنها أن تتكرر بكلمات متغيرة ولكنها تبقى دالة على شيء واحد.

وهذا يعني حسب تأكيد " جان إيف تاديه " أن أصالة التعبير الأدبي لا تتوقف على العناصر المستخدمة فيه بل على بنيته التنظيمية وانتظامه المنطقي (١٥)، لذلك لا تأخذ تيمة معينة دلالتها وقيمتها الحقيقية إلا في إطار علاقاتها بالنظام العام للنص. كما أن التيمة المنظمة تأخذ موقعها المركزي أيضاً بمدى علاقتها المتجذرة مع جميع باقي التيمات الموجودة في النص.

عندما نبحث في قصيدة " على أكتاف أشعاري " عن التيمة التي

تتوفر فيها خاصّة الهيمنة التنظيمية لمجموع النص، لا نجد أية صعوبة في بلوغها، ذلك أن لجوء الشاعر إلى التكرار سهّل مهمة القارئ في اكتشاف الدلالة المحورية، فالمسّطر الشعري التالي يتكرر في القصيدة ثلاث مرات :

أنا عاهدت - حتى الموت - أطفائي ....

فالعهد هو التيمة المحورية في القصيدة إنه أيضاً مفتاح فهم دلالاتها المتوالدة، وهو يفسر ما حدث قبله، وما يحدث أو يجب أن يحدث بعده.

من الوجهة الزمنية يأتي العهد بعد أحداث وقعت وقبل أحداث تقع الآن وسنقع مستقبلاً لذلك نجد في القصيدة تيمات قبلية هي التي ولّدت التيمة المركزية الآتية في القصيدة، وتيمات بعدية ناتجة عن التيمة المركزية (العهد) وعما قبلها من التيمات.

### التييمات القبليّة :

لم تعاهد المرأة أطفالها إلا بعد أن كانت معاناتها قد بلغت أوجها. تميّزت هذه المعاناة في القصيدة من خلال التيمات التالية - علماً بأننا لم نميز سابقاً بين معاناة الذات وبدائلها - :

الإفراغ العاطفي - النفي - النكبة - اليتيم - الأحران - التشريد - الجوع - العار.

ومن اليسير إرجاع مجموع هذه التيمات إلى واحدة منها تبدو مشتملة على الكل، وهي تيمة النكبة.

## التييمات البَعْدِيَّة :

معاهدة المرأة لأطفالها تُرتب عنها سلوك في الحاضر وتوق إلى الفعل في المستقبل، وذلك في مواجهة جميع العناصر المعاكسة، وهكذا تتتابع التيمات المحددة للفعل في الحاضر والمستقبل على التوالي :

الرفض (لن أقبل) - الاحراق - الاغراق - الارهاق .

توزيع الألوان.

ومن الطبيعي أن تكون التيمات البعيدة معبرة عن موقفين :

- موقف رد الفعل

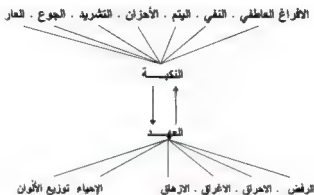
- موقف البناء، وتحريض الخسارة أي إزالة آثار النكبة .

لهذا يمكن إقامة الفرز الثاني التالي :



وتنظم الشبكة الموضوعاتية في مجموع القصيدة وفق النظام

التالي :



سيلاحظ القارئ أن بعض التيمات الواردة هنا كانت تمثل في النموذج العاملي للقصيدة دوراً عاملياً، وهذا شيء طبيعي مادام مفهوم العامل ليس دالاً بالضرورة على شخص يقوم بالفعل، ففريماس يرى أن العامل يمكن أن يكون شخصية أو كائناً أو نباتاً أو فكرة ومادامت جميع التيمات الدالة على النكبة هي أفكار دالة أيضاً على معاناة الذات فقد أمكن اعتبارها في النص، عاملاً مساعداً، مثلماً في ذلك مثل "العهد" وهذا يدل على قوة التلاحم القائمة في النص ذاته بين العوامل والقيمات تلاحم ناتج عن إحكام صنعة القصيدة.

## مضامين الوعي وأحوال الوعي :

يمكن تصنيف التيمات المشار إليها سابقاً إلى صنف ينتمي إلى مضامين الوعي وآخر ينتمي إلى أحوال الوعي. غير أن بعض هذه

التيّيمات تحمل دلالة مزدوجة، فهي قابلة لأن تُصنّف هنا أو هناك : مثل  
 نيمة اليتيم فهي من جهة حالة سيكولوجية ومن جهة ثانية تعبير عن فقد  
 مادي لشيء عزيز. لذا تجري التصنيف على الشكل التالي :

مضامين الوعي : (التنفي. التشريف. الجوع. الرفض. الاحراق.  
 الإزهاق. الإغراق.. توزيع الألوان.

أحوال الوعي : الإفراغ العاطفي. الأحران. العار.

أحوال ومضامين الوعي : (العهد. النكبة. اليتيم).

وبعد هل تكتمل الدراسة النقدية لهذه القصيدة الشعرية بالاكتفاء  
 بتناول بنيتها العائلية والموضوعاتية ؟ لا نستطيع تأكيد صحة ذلك فكل  
 ما قدمناه حتى الان ليس له **علاقة** إلا بجانب أساسي من البنية التركيبية  
 للقصيدة وبالتحديد الجانب المنطقي من هذه البنية، لأننا لم نتحدث  
 بتوسع عن النظام الزمني وهو مندرج في التركيب كما لم نتحدث عن  
 الإيقاع وبنية المكان.

مع العلم أنه يبقى أيضاً المجال اللفظي الذي يحتاج إلى دراسة  
 بلاغية أو أسلوبية تكشف دور الصور، والتشبيهات والرموز في إعطاء  
 البنية التركيبية العامة نفسها.

كما يبقى أيضاً مجال الدلالة في أبعاده القصوى المتصلة  
 بالتأويل والتفسير وبظروف القارئ بل القراء، وبالشروط الاجتماعية  
 والسيكولوجية وهو ما يحتاج إلى توظيف علوم أخرى أو على الأصح  
 مناهج أخرى، يمكن أن يقوم بها تحليل من نوع آخر<sup>(١٤)</sup>.

## الهوامش

(١) نشير هنا خاصة إلى الأصول التالية :

V. Prupp : Morphologie du conte

R. Jakobson : Essais de linguistique générale.

B. Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits (1966).

Greimas : Sémantique structurale recherche de méthode.

(٢) انظر ماجيلولا : القنابل القاهري للكتب، ترجمة عبد الفتاح اللودي مجلة فصول ، عدد : ٢ (١٩٨١) ص : ١٨٥ - ١٨٦

(٣) عرف تودوروف، ويكره القيمة بأنها : " مقولة دلالية بمعنى أن توجد في مجموع النص أو في الألب ككل ( ) ومن الممكن أن ينحصر وجودها في كلمة داخل النص )

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil 1972 P. 283 - 284.

(٤) انظر تفصيل الكلام عن هذه المولات القيمات في كتابنا : سحر الموضوع : مشهورات، دراسات " سال " . ١٩٩٠ - ٢٨ - ٢٣

(٥) المرجع السابق ولنا فيه لا نعتقد أن غالي شكى تلقى كل هذه المعلومات بالضرورة من تعاليم القنابل القاهري العربي، ولكنه دون شك توصل إلى ذلك بشكل ضمني من خلال موسوعته المعرفية - ص : ١٥

(٦) صدر الديوان عن دار العودة، بيروت، دون سنة الطبع

(٧) لا مانع هنا من أخذ المفهوم اللساني لمصطلح Paradigme بعين الاعتبار، أي في كونه دالاً على قابلية مجموعة من الوحدات بأن يحل أعضاها محل الأخرى في تركيب واحد وهي الحقبة المفسدة بالذات هنا انظر Dictionnaire encyclopédique p : 142.

A.J Greimas : Les actants, les acteurs et les figures. sémantique narrative et textuelle. Paris 1973 p : 16L. (٨)

(٩) جاء في معلقة أبيه القيس :

تجاوزت أحراساً إليها ومضراً      علي حارساً لو يسرون مقلبي  
فجنحت وقد نصبت لنوم ثيابها      لدى المستر إلا ليمسة المتفضل

وجاء في معلقة عمرو بن كلثوم :

مسي تنقل إلى قوم رحا  
يكون ثقلها شرقي تجد  
يكنوا في القاء لها طمنا  
ولموتها قضاء عة لجمنا

وجاء في معلقة عذرة :

ومدحج كرة الكماء نزاله  
جاءت له كفي بهاجل طعنة  
يضمين حسن بنائه والمعصم  
فتركه جزر السباع يتشنه  
لا متعن فرياً ولا متسلم  
بمكافء صدق الكعوب مقيم

وجاء في إحدى قصائد عمر بن أبي ربيعة المشهورة :

وحسبت إذ فاجتتها، فلو كنت  
فبت قريير العين، أخطيت حلتي  
وكانت بمخطووض القصبة لجهير  
أقبل فاهها، في الغلاء فأكثرت

(١٠) نظر الهامش من كتابها بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٢٦

Jean Michel Adam, Le récit, que sais-je ? 1984 p. 90. (١١)

Dictionnaire encyclopédique de sciences du langage p. 283 (١٢)  
284.

(١٣) نظر كتاب : قلند الهنوي بين لبنان و أوروبا د. هادي إبراهيم منصور دار الجيل، بيروت، ط : ١  
١٩٨٥، ص ١٨٨

Jean Yves - Tadié : La critique littéraire au 21 e siècle Belin 1987 p. 115. (١٤)

Ibid., p. 116. (١٥)

(١٦) كان لبعض النقاد الكبار حتى من أولئك الذين اعتُبروا شكاكين أو شكويين لسانين مرهف بأن  
الدراسة المعالجة للنص قتي لا تنظر في التحليل إلا إلى الملقوظ دون الاهتمام بشروط التلطف أي  
دون اعتبار القلام، والفتة شيئاً وادعاً، التلذذ حتى فطانية تطبيق فوائدها المعالجة على النص .  
انظر

Rouan Jakobson , Questions de poétique, seuil 1973 p : 57.





# أحب الصحافة بين الماضي والحاضر !

عبد الفتاح أبو مدين

العنوان المقترح من ناديني ، الذي  
 أشرف بالوقوف الليلة على منبره ،  
 من خلال هذه المسامرة ، التي أرجو  
 أن يتاح لي ، وأن أوفق إلى إعطاء  
 الجواب الصحيح ، أو قل القريب من  
 الحقيقة ، إن لم تكن الحقيقة كلها ، ذلك أن هذه الأمور نسبية ، بالقياس  
 إلى الرؤية المختلفة ، رؤية الملقي ، ورؤية المتلقي . إن السؤال  
 المطروح عليّ التحدث فيه هو : \* أدب الصحافة .. بين جيل الماضي  
 وجيل الحاضر \* .

أرجو أن تأذنوا لي لأقول إن أدب الصحافة في الجيل الماضي ،  
 أو عند الجيل الماضي ، كان أو يكاد يكون أكثر ما ينشر فيها ، ذلك أن  
 جيل كاتبها أدباء ، فهي إذن صحافة مقالة أدبية ، وصحافة رأي . أما  
 الأخبار والقضايا الاجتماعية ، فإتباعها .. لا تشغل إلا مساحة يسيرة ، لا  
 تكاد تذكر . فهذه الأخبار ، هي شيء من سياسة ، تتلقى عبر الراديو ،  
 وأغني أخبار ما وراء البحر ، والمحلية ، من اجتماعية وسياسية ، وهو  
 شيء قليل يومئذ ، لأن وسائل التوصيل .. محدودة جداً عندنا بالأمس ١ .  
 ولعلي لم أحدد زمناً معيناً لبدء تلك المرحلة . ومن المؤكد .. أن صحافة  
 الأدب بدأت مع صدور جريدة أم القرى الرسمية التي صدر العدد  
 الأول منها بتاريخ ١٥/٥/١٣٤٣ هـ ، وكما ألمحت .. لا توجد أخبار  
 عامة داخلية وخارجية ، تملأ صفحاتها الأربع عند بدايتها ، وقد كانت  
 الجريدة الوحيدة يومئذ ، لأنها سبقت صوت الحجاز .. التي صدر العدد

الأول منها بتاريخ ٢٧/١١/١٣٥٠هـ . وجريدة المدينة المنورة ، التي بدأت الصدور بتاريخ ٢٦/١/١٣٥٦هـ . وكذلك مجلة المنهل ، التي ظهر العدد الأول منها ، في شهر ذي الحجة من عام (١٣٥٥)هـ . وهي شهيرة كما تعلمون .. تعني بالأدب والثقافة والطعم ، كما رسم على غلافها .

وقد تولى يوسف ياسين رئاسة تحرير أم القرى في بدء صدورها ، وخلفه في الاشراف على التحرير رشدي ملحم ، ثم محمد سعيد عبدالمقصود وفؤاد شاكر وعبدالقُدوس الانصاري . ولقد تطورت هذه الصحيفة في عهد محمد سعيد عبدالمقصود ، فقد تجاوزت كونها صحيفة رسمية وأخذ يكتب فيها الأساتذة : محمد حسن كتبي ، وأحمد السباعي ، حيث اهتمت بالحركة الأدبية ، وشغل الأدب أكثر من صفحة فيها ، حتى إنها كانت تزاخم "صوت الحجاز" .

ولقد تركت الفترة التي سبقت العهد السعودي ، وما كان فيها من صحافة ، لأنها لم تكن ذات خطر . ويقول الدكتور محمد عبدالرحمن الشامخ في كتابه النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية : " وإذا كانت الصحف في العهدين العثماني والهاشمي .. قد شكت من ندرة الأعلام المحلية ، فإن الصحافة السعودية قد حظيت بإسهام عدد كبير من الكتاب السعوديين . وكان من نتائج ذلك أن اصطبغت هذه الصحافة بالصيغة الأدبية ، واتسم الانتاج الأدبي .. الذي كان قليلاً عند مطلع القرن بالخصب والغزارة في هذه الحقبة<sup>(١)</sup> .

إن صحافة البداية في العهد السعودي بعد " أم القرى " كانت " صوت الحجاز " الاسبوعية . ويذكر الدكتور الشامخ في كتابه :

الصحافة في الحجاز ، الذي أصبح فيما بعد نشأة الصحافة في المملكة العربية السعودية أن أم القرى تجاوزت كونها صحيفة رسمية ، وأخذ يكتب فيها الأساتذة : محمد حسن كتيبي ، وأحمد السباعي ، حيث اهتمت بالحركة الأدبية ، وشغل الألب أكثر من صفحة فيها ، حتى إنها كانت تزاحم صوت الحجاز<sup>(١)</sup>.

وليس بخالف عنكم ، أن الصحافة بدأت في الحجاز كما ترون في وقت مبكر ، ولعل .. مرد ذلك كيان الحرمين الشريفين ، فقد كانا المسجد والمدرسة معاً . حيث تلقى فيهما الدروس الدينية والأدبية واللغوية وما إليها ، من قبل علماء من الحرمين ، وكذلك العلماء .. الذين يهاجرون إلى مكة والمدينة من العالم الإسلامي ، فقد كانوا علماء أجلاء ، وكانوا سعداء بأن يجاوروا في **المدينتين المقدستين** ، وأن يتاح لهم إلقاء دروس في المسجدين ، ليليفدوا طلاب العلم من أهل البلاد ، وكذلك المجاورين .. من أبناء العالم الإسلامي .

وثمة مصدر آخر للتعليم في الحجاز ، وهي المدارس الأهلية ، التي أقامها أصحابها في مكة والمدينة وجدة ، تقرباً إلى الله بإنشائها ، لتعلم أبناء البلاد ، وذلك من قبل الأثرياء المسلمين ، خاصة في الهند ، مثل : المدرسة الصولوتية في مكة ، ومدرستي الفلاح في مكة وجدة . ومدرسة العلوم الشرعية في المدينة المنورة . إذن نشوء الصحافة في الحجاز .. ارتبط بالحرمين وبدء التعليم فيهما في وقت مبكر . ولم يكن هناك صحافة ، حتى بعد توحيد البلاد في عام (١٣٥١) في أي جزء من البلاد عدا الحجاز ، إلا في عام (١٣٧٢) ، حيث أنشأ الأستاذ حمد الجاسر مجلة اليمامة في الرياض ، بدأت شهرية ، ثم أصبحت في شكل جريدة ، تصدر كل أسبوع .

ويحدثنا الدكتور الشامخ عن بداية صوت الحجاز ، فيقول :  
 وكانت من أهم العوامل في تعاش الحركة الأدبية .. على أيدي الكتاب  
 الناشئين ، فقد أُنشئت لتكون - كما قال أول رؤساء تحريرها ..  
 عبد الوهاب آشي - " رابطة أدبية بيننا نحن أبناء هذه البلاد ، توحد بين  
 الكارنا وميولنا وثقافتنا " . وقد أكد صاحبها محمد صالح نصيف  
 شخصيتها الأدبية هذه .. حين قال بأنها " لسان حال النهضة الأدبية  
 الحجازية <sup>(٣)</sup> " . ويؤكد الشامخ بقوله : وفي الحقيقة ، أن ظهور " صوت  
 الحجاز " ، يعتبر من أبرز المعالم في تاريخ الأدب الحديث .. في هذه  
 البلاد . ذلك لأنها قد أصبحت لساناً لحال كثير من الكتاب في العقد الرابع  
 وأوائل العقد الخامس .. من هذا القرن ، ومبدأً لعدد من المماركة  
 الأدبية ، التي شهدها هذا الأدب في تلك الفترة <sup>(٤)</sup> .

ومما يدعم الزمن المبكر في ظهور للصحافة في الحجاز .. قبل  
 الأقاليم الأخرى التي تضمها المملكة ، أن الدولة اتخذت من مكة المكرمة  
 (عاصمة) لها ، وأن الثقل كان في مكة وجدة وما حولهما . وحتى فيما  
 قبل العهد السعودي ، ظهرت صحافة أياً كان مستواها ، في جدة ومكة  
 والمدينة ، وما عدا (حجاز) التي صدرت عن الولاية العثمانية في مكة ،  
 و(القبلة) ، في عهد الشريف الحسين ، كان هناك صحافة فردية أو ما  
 يشبه الفردية ، أصدرها أفراد ، وجلبت مطابع إلى جدة ومكة والمدينة ..  
 لهذه الغاية .

وإذا كان " المكان بالمكين " .. كما يقال ، فإن الرجال الذين  
 يشغلون دواوين الدولة في الحجاز ، كانوا هم كتاب الصحافة يومئذ ، في  
 صوت الحجاز ولم القرى والمنهل والمدينة ، وتوالوا على رئاسة

تحريرها . بجانب حافظ آخر ، هو دور محمد سرور الصبان .. بدعم الأدياء من الشبان ، وطباعة محاولاتهم الأدبية ، مثل كتاب " أدب الحجاز " الذي صدرت الطبعة الأولى منه في ٢٠ رمضان سنة (١٣٤٤) هـ . وكتب على غلافه الثاني : صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية - شعراً ونثراً . وكانت كلمات الإهداء : إلى شبان الحجاز وناشئته الأدبية .. أهدي : أدب الحجاز - محمد سرور الصبان - . وكتب الرجل العملاق (مقدمة) هذا الاصدار ، بأسلوب حماسي ، قال فيها : " ولأول مرة في التاريخ الأدبي .. لهذه البلاد ، بعد فترة طويلة وقرون كثيرة ، قضى بها سوء الطالع .. لهذه الأمة ولهذا الوطن ، أن يكون علم الأدب فيها غريباً والأديب مبتذلاً " كانت حال تلك الطلعة من الشبان .. أشبه بالتمرد على الجمود ، لأنهم يريدون الارتقاء بالوطن إلى مصاف الأمم المتقدمة المتطورة ، والحماسة تظفي في نفوسهم .. طموحاً وتطلعاً ، ويريدون أن يعملوا ويجدوا ثلاثاء نحو المجد ، وهم صفوة ، ملء إهابهم عزم وحزم وشجاعة ، وتلك عدة الطموح والعمل . ويضم .. أدب الحجاز بعض أسماء الطامحين ، مثل عبدالوهاب أشي ومحمد عمر عرب ، ومحمد سعيد العامودي ، وعبدالله فدا ، وعبدالقادر عثمان ، ومحمد جميل حسن ، وحامد كعكي ، ومحمد حسن عواد ، الذي بدأ كلمته النثرية بقوله : " لا تطرف ، ولا تمرد ، ولا تفرنج ، ولا جمود ، ولكن حرية عصرية ، تحارب الوهم ، وتسعى إلى الحقائق " . ومن الأسماء في أدب الحجاز ، محمد بباري ، ومحمد علي رضا ، وعبدالوهاب النشار .. الذي بدأ حديثه بقوله : " بلادي ! كلما تذكرتك ، جاشت نفسي ، وعرتني قشعريرة ، يبعثها سعي .. يلهب بين جنبي ، ويكاد ينفطر له فؤادي أسى . ويتابع قوله : أمي ؟ ما نظرتك تعبين والشعوب جادة .. إلا أخذتني

رجفة عظيمة ، لما أرى في المستقبل من ظلمة وعذاب " . أوردت كلمات العواد والنشار .. لأؤكد طموح أولئك الشبان ، من أجل أن ينهض الوطن .. الذي غفا حقاً ، إبان التخلف والركود .. الذي أصابه في سني الانحطاط ، التي سبقت عهد الملك عبدالعزيز ، الذي نهض بالجزيرة من كبوتها في كيناتها الكبير .. منذ سبعة عقود ، ليتحقق حلم أولئك الشبان ، وبعضهم مازال حياً ، كشاهد على التغيير والارتقاء والحياة الكريمة .

وأصدر كذلك محمد سرور الصبان كتاباً آخر ، هو : " نفثات من أقلام الشباب الحجازي " ، ضم كوكبة من أسماء أولئك الأبناء .. في صدر شبابهم ، منهم السيد هاشم الزواوي ، والسيد علي فدعق ومن إليهما . والصبان : الذي أصبح رجل دولة ، بدأ حياته أديباً ، وهو طوال حياته نصير الأبناء ومعينهم بعد الله ، وقاضي حاجاتهم ومؤازرتهم ومنذهم ، وهو . أي محمد سرور الصبان ، ذو أثر في تاريخ بلادنا الأدبي " كما يقول إبراهيم هاشم فلالي .. في مرصاده - الجزء الثالث - <sup>(٥)</sup> .

## أدب الصحافة في الماضي :

والحديث عن أدب الصحافة في الماضي ، يقودني تلقائياً .. إلى الحديث عن المصادر وهي قليلة ، ويمكن إجمالها في : الثبارات الأدبية للأستاذ عبدالله عبد الجبار ، و .. وحى الصحراء ، لمحمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله عمر بلخير ، وهو يضم نماذج من أدب وأبناء الأمس ، و " مجلة المنهل " ، و .. من تاريخنا ؛ لمحمد سعيد العامودي . وسوف ألم ببعض أدب صحافة الأمس .. من خلال : وحى الصحراء ،

ومجلة المنهل ، قبل الانتقال إلى أدب صحافة الحاضر . ذلك أن الأدب راقد من روافد الحضارة والارتقاء الحياتي . والأدب حلية وجمال لصاحبه ، وهو عطاء ذهني ووجداني . وحياة بلا أدب ، حياة قاحلة جافة .

في الماضي .. كانت هناك منابر محدودة ، هي الصحافة ، وهي أقل عدداً وإمكانيات من منابر اليوم . وقد نجد منبراً أو أكثر بجانيها .. مثل جمعية الاسعاف الخيرية في مكة المكرمة ، التي ألقى فيها الأستاذ الراحل ، الشاعر والنائب .. حمزة شحاتة محاضراته الشهيرة : " الرجولة عماد الخلق الفاضل " ، حيث استمر يتحدث أكثر من أربع ساعات<sup>(١)</sup> . والمنهل المجلة ، كان صاحبها الأستاذ عبدالقدوس الأنصاري .. بين حين وآخر ، يجمع بعض الأدباء عنده ، في مقر إدارة المجلة .. للحوار في الأدب والتعليم ، لكي يحرك كما تقول الركود الأدبي ، وهذه حركة ينتقلها أصحابها ، من أجل رواج المطبوعة ، لأن القارئ .. يتطلع إلى الجديد والتجديد ، كما يتطلع إلى الإثارة فيما ينشر على أذهان الصحف!

منابر الأمل أقل ، غير أن الإقبال أمكن يومئذ . وأخطر شيء على الأدب (المصرعة) .. كما يقول عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين . وهذا لا يعني أن صحافة اليوم ليس فيها موضوعات تستحق أن يشار إليها .. ويحتفي بها فالوقت أوسع أمس ، وليس ثمة مسائل إغراء وشواغل ، والبلاد محدودة المساحات ، وفي الوقت بركة للاستثمار . واليوم تعددت التخصصات ، واتسعت دروب الحياة ، والتداعيت الهوم ، ودخل المجتمع في آفاق التأثير بمن حوله .. وتطورت الحياة ، فالأسرة الواحدة انقسمت إلى أسر ، والبيت الواحد الذي يضم الأسرة مهما



كبرت ، أصبح بيوتنا وشققاً وأسراً ومسؤوليات عريضة ، والحديث في ذلك طويل .

## ندوة المنهل :

عنوان الندوة : " هل استفدنا من الأدب " ؟ ، والمشاركون فيها ..  
الاساتذة : محمد عمر عرب ، محمد عمر توفيق ، حسين عرب ، محمد حسين زيدان ، أمين مدني ، عبدالله عريف . وأدارها .. صاحب المجلة ورئيس تحرير . الأستاذ عبدالقدوس الاتصاري . وبدأ الحديث بكلمة للأستاذ محمد عمر توفيق . وقد كان في هذه الندوة كما يبدو متشائماً ، فقد كانت آراؤه .. غير آراء زملائه ، وقد شذ عنهم ، يرحمه الله . قال توفيق : أرى أننا لم نستفد من **الأدب الحديث** شيئاً ، إذا نظرنا للفائدة من ناحيتها الاجتماعية العامة . وأما إذا نظرنا لمعنى الفائدة .. من الناحية الخاصة ، الناحية الفردية ، فيمكن أن نقول : إننا استفدنا من الأدب ، فقد وجد في البلاد أدباء ، ووجد طلاب للأدب . هؤلاء الأدباء .. تكَوَّنوا واستفادوا من مزاولتهم للأدب ، وأصبحوا يستطيعون الكتابة والنقد والمنافسة . ولكن حينما نسألهم : ماذا استفادت البلاد من أدبهم ؟ فإنهم لا يأتون في إجابتهم بفائدة واضحة .

ويأخذ الحديث .. الذي شغل سبع صفحات من المجلة ، يأخذ مساراته بين المتحاورين ، لكنهم أكثر إيجابية أو قل تشاؤمية من محمد عمر توفيق . ويتساءل المحاور الثاني . أمين مدني : " ماذا تعني بالفائدة ؟ فائدة الأدب للأدب ! أم فائدة الأدب للحياة " ؟ . وكان رد توفيق : " وغاية ما يمكننا أن نقول .. استفادته البلاد من أدبنا الحديث ، أنه وجد فيها شيء اسمه كتاب ، وشيء اسمه قراء " .

ونحن اليوم عندنا قراء ، وعندنا منابر أدبية ، لكن روادها قليل .  
وعندنا كتاب وألف كتاب ، لكن ليس عندنا كم من القراء .! ونسمع  
العريف يقول ، وهو يعقب على توفيق : " أنا أعتقد أن الأخ محمد عمر  
توفيق .. متأثر في هذا الرأي بمزاجه التشاؤمي " . ونجد أن العريف ..  
الكاتب والصحافي البارز ، يعن بقوله : " الواقع أن البلاد استفادت من  
الحركة الأدبية الحديثة .! وأكاد أجزم .. بأنها لم تستفد من أي شيء  
كاستفادتها من هذه الحركة الأدبية " ويمضي العريف في القول : "   
والأدب - معناه - تصوير لفكرة ، أو تعبير عن إحساس ، والعمل ..  
لا بد أن تسبقه فكرة . فالأدب الحديث عندنا .. كان واسطة نقل الأفكار  
إلى البلاد ، وإشاعتها بين الجمهور "

ويتساءل العريف في نقلة أخرى ، فيقول : هل يمكن أن يزيد  
التعليم في الانتاج الأدبي ، إذا زاد التعليم بأكثر من ذي قبل ؟ ويتدخل  
أمين مدني بقوله : نعم ؟ ولكني مع ذلك لا أعتقد أن التعليم سبب ضعف  
التأثير الأدبي في الحياة .

ويتدخل الزيدان ليقول : " الأدب كمؤثر .. لا بد له من متأثر ،  
ولا يتأثر إلا بالمتعلم .. التأثير الأهم ، وقد يتأثر غير المتعلم بالأدب ،  
بدليل أن الجاهلين .. وهم غير متعلمين ، قد تأثروا بالأدب . فإذا كانت  
الفائدة المتوخاة من الأدب .. أن نجعل من كل قارئ راوية ، فهذا لا  
يمكن . وأما إذا كانت الفائدة المقصودة .. أن يوجد الأدب روحاً في  
الشعب .. للتحفز إلى العمل ، فقد أوجد فينا هذه الروح " .

ولن أطيل الوقوف .. على ذلك التحاور الممتع الجميل بتلك  
الآراء الثيرة .. من أصحاب تلك الأقلام ، التي كانت تكتب وتشارك في

صحافتنا الأدبية قبل نصف قرن ، وأنا مع رأي الزيدان ، ذلك أننا لا نستطيع أن نجعل من كل متعلم أديباً ثم إن الحياة تخصصات شتى .. ليكتمل العقد بجواهره وتشكيلاته أو قل الكيان الحياتي لمتطلبات الوطن . والأدب يظل مشعلاً في الحياة ، فهو ضوء للماري بالمعنى المجازي . وأنا مع مقولة طه حسين .. وهو يرد على اسماعيل مظهر . قال العميد : " إن الأدب الآن أصبح عاماً ، يشترك في كل مشاكل الحياة . انه تطور .. فكان الأدب الصحفي الحديث ، كأدب التباهي مثلاً ، وأدب غيره مما ينشر .. في صحف مصر ، وغير مصر ، فيستقبله القراء بلهفة وشوق " .

وكانت المنهل تصدر أعداداً ممتازة ، كما كانت تفعل مجلة الرسالة بمصر في مطلع كل سنة هجرية جديدة وفي المنهل من مواد أحد الأعداد الممتازة . نقف على نماذج من طرائف الأستاذ الشاعر الناصر حسين سرحان . رحمه الله وأنا أهدف بهذه الوقفات القصار على أدب الصحافة بالأمس ، لأرى وأقول إليكم الصورة الأدبية في حقيقتها وقوتها ، فهو ليس أدب " ساندوتش " كما نجد اليوم ، ومرد ذلك كما يردد ويقال .. أننا نعيش في عصر السرعة . حتى القصص ، أصبحت تنفأ ، بعضها لا يشغل صفحة واحدة ، وأرجو ألا يفضب القاصون من أصحاب السرد . ذلك أن الغموض والأحاجي قد غزت القصة ، حتى أصبحت مثل بعض الشعر لا يفهم . وهذا يذكرني بمقولة الدكتور طه حسين . أن : العرب القدماء .. كانوا إذا مروا بشيء لا يفهمونه قالوا : يوناني فلا يقرأ

الأستاذ السرحان ، الكاتب الساخر : يقول : لا يصح في الذهن

أبدأ أن يكون الطريف عندك طريف عند غيرك ، وقد تستمر الطرافة أجيالاً عديدة .. على الرغم من قدمها ، وقد يستطرف الشيء لأنه جديد ، ثم لا يلبث أن تخبو جذوة طرافته . ومن قول السرحان في هذه الكلمة : فمن طرائفنا - مثلاً - أن يحاسب الأب أبناءه على السفاهة والبذاءة ، وهو إذا احتاج أو التعلل .. أشد منهم سفاهة وبذاءة . ويقول : " وهناك طريقة أخرى ، فإننا نزيري المرتضي ونمقته ، ومع ذلك . فلو وضوعت لنا الرشوة إلى حد مغرٍ لقبولناها . ومن سخرية السرحان قوله .. في نفس موضوعه بالمنهل : " قال لي أحد أبنائي مرة : هل أنت كبير أم صغير ؟ فقلت له وأنا أحاوره : لست بالكبير ولا الصغير ! فاستضحك وقال : إذن أنت لا شيء . ويقول : ترى مقالاً في صدر الصحيفة ، فتقرؤه باهتمام ، فإذا هو يتخير في يدك . مثل الدخان ، على استكراه سخيف ليس له طعم ، وتستجد بعد هذا مقالات قيمات في أعجاز الصحيفة ، فهل من أطروفة بعد هذه الأطروفة ؟ . ويقول : كل شيء طريف في هذه الحياة حتى الكذب والنفاق والنذالة ، وبالرغم من فثوها وانتشارها ، فهي لاتزال طريقة .. بآثارها ، وبما تنتج هذه الآثار.. من داء وبيل على المجتمع المظلوم<sup>(٨)</sup>.

## وحي الصحراء !

الطبعة الأولى من هذا الكتاب صدرت .. في عام (١٣٥٥) هـ . والثانية عن تهامة عام ١٤٠٣ هـ ، ١٩٨٣ م ، وكتب تحت العنوان : صفحة من الأدب المصري في الحجاز " جمعه : محمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله عمر بلخير . وكتب مقدمة الكتاب .. الدكتور محمد حسين

هيكل. وهي كلمة ضافية ، أشار فيها الدكتور هيكل بناشنة .. الحجاز ، وأنها شديدة الولع بالاطلاع على جميع الآثار الأدبية : التي تظهر في البلاد العربية .. في العصر الأخير " وأن أدب هؤلاء الشباب .. الذي وقف عليه هيكل متأثر بالنهضة الحديثة في البلاد العربية .

لمت أريد أن أطيل .. وقفاً مع أدب صحافة الأمم ؛ لذلك سأكتفي بشيء مما ضمه وحي الصحراء ، بالإشارة إلى شيء من عنوانات الموضوعات وأصحابها ، وربما عن لي القطفات جمل وكلمات من بعضها ، للتدليل على أنماطها وقوتها . وفي ذلك الوقت المبكر ، نقف على موضوع في ص ( ٩٢ ) للأستاذ أحمد السباعي .. عنوانه : " حاجتنا إلى تعليم البنات " يقول : " الأم الجاهلة التي تكبت غرائز الطفل ، وتضبط على ميوله فتصوغ منه رجلاً .. لا يمت إلى الرجولة بشيء " ويتحدث عن الأم التي " تفرط في العطف على طفلها . وتغذي روحه بمعاني الأوثىة . " هؤلاء الأمهات يقدمن إلى المجتمع رجالاً يشقى بهم . " ويقول : فما بالنا نغض من إعداد الأمهات وتعليمهن على الأقل ، ما يلائم وظائفهن ، كمربيات وأمهات .. وربات أسر . "

وفي نفس موضوع السباعي ، وهو كاتب اجتماعي ، يجذبك إلى قراءته ، وإلى الاستماع إليه ، ويخلط بالعامية بعض ما يكتب أحياناً . وتحت عنوان : " هات رفشك " ، ومضاهها كما هو في الهامش ، أن الرفش أداة لجرف التراب أو حفر الأرض . فيقول : يا صاحبي : هات رفشك والتبني !

هاته .. وقم في إثري ، ولا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه أمراً .

\* ألمت من غراري ، أنت نعتلج في صدرك الآمال ؟!

\* ألمت من أضرابي .. تختمر في رأسك الأفكار ؟!

\* ألت شامباً مثلي ، تتمتع بدم قوي يجري في عروقه ؟!

\* ألت نشيطاً .. تترك في الحياة أثراً ؟!

\* قل إى .. وإن .. أي أثر تركته في حياتك ؟ وأي أمل .. معا

يعتلج في صدرك ، أو فكرة .. مما يختمر في رأسك حققت ؟! أو أي

خدمة .. أداها دمك القوي لبلاك ؟!

ذلك نعت في التوجيه السليم .. في قالب أدبي سهل ممتنع ..

تقرأه عند أدباء الأمل .

وحي الصحراء . يعج بالأسماء اللمعة ، من كاتبينا

التميزين : مثل : أحمد بن إبراهيم الغزاوي ، وأحمد العربي ، وأمين بن

عقيل ، وعبد الوهاب أشي ، وعبد القدوس الانصاري ، وعبد الله بلخير ،

وعلى حافظ ، وعمر عرب ، وعبد الحميد عنبر ، ومحمد حسن فقي ،

وعزيز ضياء . وكل واحد منهم له في وحي الصحراء .. عدة

موضوعات ، حيث إن الأسماء التي ذكرت .. كتبت ( ٤٩٠ ) صفحة .

وهي مقالات أدبية وقصائد .. كتبت في صحف الأمل ، ثم جمعت في

هذا الكتاب . وهي مقالات جيدة وقصائد من القريض الجيد ، كتبت بأناة

ودقة تأمل ، ولعلها اختيارات لأدب الشباب .. يومئذ . وأدب

الناضجين منهم ، أكثر نضوجاً . وأعرق أثراً . حفلت بها جريدة " البلاد

السعودية " ، أيام الأستاذ عبدالله عريف .. رحمه الله ، فتلک الفترة ..

كانت من أزهى عصور الأدب الشجاع أهله . وهو أدب حي نابض ،

فهو أدب .. درس ، وكثير منه أدب نفس !.

## طموح وجد الجيل الماضي :

إن أمير الشعراء أحمد شوقي يقول :

لكل زمان ماضى آية      وآية هذا الزمان الصحف

والصحافة كما يقال مرآة الأمة ، وهي منبر للنشر العلوم والمعارف ، وبدون هذه الوسيلة لا يستطيع الأديب ولا الكاتب نشر إنتاجه .. إلا عن طريق الصحافة ، ليعرف ويشتهر . ومن المؤكد منذ زمن ، أن الأدباء في مصر وفي بلادنا يجمعون ما يكتبون من مقالات ، لتنتشر في كتاب ، كي تبقى تلك الأفكار يقرأها الناس حقاً من الزمن . وصوت الحجاز كما يقول الدكتور الشامخ من أبرز المعالم في تاريخ الأدب الحديث .. في هذه البلاد

إن أكثر صحف الأسس كانت أشبه بالمجلات الأدبية ، بمعنى أن همها كان محصوراً في الرأي وفي الأدب .. شعراً ونثراً ونقداً . ثم قصة ورواية على ندرة الرواية ، ومعارك أدبية ، وصول ويجول فيها الكاتب .. من خلال الحرية التي تتمتع بها الصحف ، خاصة صوت الحجاز ثم البلاد السعودية ، حيث تحولت صوت الحجاز في مطلع المحرم ١٣٥٤ إلى الشركة العربية للطبع والنشر ، التي يملكها الشيخ محمد سرور الصبان.

لقد عاشت الصحافة قبل ثلث قرن طفرة ، وذلك خلال عهد الملك سعود بن عبدالعزيز رحمه الله ، إذ منحت امتيازات إصدار صحف عديدة في أكثر أنحاء البلاد ، وقد أخذت الصحف تتنافس فيما بينها ، وازدهرت يومئذ ، واهتمت بالرأي والخبر والتحقيقات الصحافية ، وصار لها

مراسلون ، وأخذت تنشر صفحات ، تحمل أخبار وآراء بعض المناطق .. التي ليس فيها صحف ، قبل فورة الاتصالات الحديثة والأقمار الصناعية .. التي طوت المسافات ، وتحقق من خلالها تطور خطير .. في الاتصالات عبر قارات الأرض كلها . وصحافة الطفرة حققت نجاحاً وتطوراً . والصحافة هولية يومئذ . وازدهمت مدينة جدة .. كعاصمة تجارية بالصحف ، حيث أصبح فيها ثلاث منها ، وكثرت المطابع .. تبعاً للعرض والطلب كما تعبر لغة السوق . وصار للصحف مراسلون وأجهزة تلتقط الصور من الخارج وأخباراً وتحقيقات في شتى الفنون ، من خلال وكالات الأنباء المختلفة لقاء اشتراكات شهرية . وتطور إخراج الصحف ، وصار لها دخل من الإعلانات الحكومية والتجارية والفردية ، وأصبح الكتاب يحصلون على مكافآت ، **والقيل الشبان** المثقفون على العمل في الصحف ، ففيها شهرة ولها دخل وهي تلميع للمواهب ، وهم قد عشقوا مهنة المتاعب كما تسمى ، واستعدوا لها ، قهرزوا ، وشغلوا مراكز قيادية في الصحف الناجحة ، وحققوا مكاسب شتى .

لقد أعطت الصحافة للأدباء ، شهرة ، وأعطوها عصارة أفكارهم وجهودهم . في وقت لم يحصل بشيء من التطور المتاح اليوم . فلا مكيفات هواء ، ولا ثلاجات ، ولا مراوح ، ولا هواتف .. إلا ما ندر . كانت الصحافة عشقاً ، قبل أن تصبح وظيفة ، وكان العمل فيها طموحاً ، رغم الأخطار التي تحيط بمن يعمل فيها مما يخطأ فيه . والطموح هدف يدفع بصاحبه إلى الإتيان في العمل بقية الإرتقاء والنجاح ، والعزيمة تذلل الصعاب أمام الطامحين ، الذين يحلمون من خلال جدهم وتطلعاتهم إلى غد أبلج . والحياة عمل وطموح لذوي الطموح : الجادين . والشباب الطامح لا يعرف المستحيل ، ولا يركن إلى الخمول والدعة ولكنه سباق



إلى استجلاء سبل النّجح ، بأسبر الوسائل المتاحة ، لأن أمامه هدفاً ، فهو يسعى إليه من خلال التّوثّب ، لأنّه يتطلع من خلال رؤى ، فهو إذن فاعل بقوّته ومعارفه .. وحلمه وعزمه ، الذي لا يفله الحديد ، فهتينا للطامحين . في الزمن البكر للطلعة . ولم يكن يومئذ ثمة جامعة ولا فرص لتعلم لغات أجنبية . وتلك السبل البعيدة لا تتاح إلا لأبناء الأثرياء والقادرين . أما الكادحون ، فعندهم التوكل على الله ثم العمل والجهد فيه ، نحو حياة " تبعث الميت في البلى " كما يقول حافظ إبراهيم .. رحمه الله . والارتقاء الصحيح لا يتحقق إلا بعمل جاد وصدق وتضحيات وصبر . وكان جيل الأمس في هذا النمط ، من جيل النهضة ، أسسوا فكرياً مستقلاً ، أصبح بعد ذلك مرجعاً للكاتبين من الشباب الفاض ، الذي يتطلع إلى ارتقاء وطنه . في الثقافة والعلوم ، والصناعة والزراعة . والذي يقرأ كتاب خولطر مصرحة ، للأستاذ محمد حسن عواد ، الذي صدر عام (١٣٤٥هـ) ، يعجب من ذلك الطموح ، رغم ضآلة الإمكانيات المتاحة ، في حياة شبه بدائية ، ينقصها الكثير من وسائل الارتقاء ، والكاتب لم يتخط العقد الثاني من عمره . ولكنه يملك خيالاً جامعاً ، ورغبة متوثبة . وهو لم يدخل جامعة ، ولم يتعلم لغة أجنبية ولم يغترب ، ومع ذلك يكتب فكرياً طموحاً . إن صبح هذا التعبير . ويسعى ويتطلع ويصل نحو التجديد والتطوير والحياة الكريمة . ومرد كل ذلك طموح نفس ، نجيش فيها شواغل وعشق النهوض ، نحو السمو في الحياة كلها . وشوقي يقول : " وبورك في الشباب الطامحين " .

### وقفة عابرة على صحافة الأفراد

ولما كان لا يوجد مصادر تُعني في الحديث عن بعض المجالات

والصحف .. التي صدرت في أنحاء مختلفة من البلاد ، وأنا قد رأيتهما  
 إبان صدورهما ، وكثير منها .. لم يعمر طويلاً ، فبقي ألم بها إماماً  
 سريعاً ، وقد أغفلتها خلال إلقاء هذه المحاضرة .. لغياب المصادر ، وقد  
 ألمح إليها المعقبون ، إذن فليس بذ من الإحاطة بها . أما السؤال الذي  
 طرحه أحد المعقبين .. عن تعلمنا العمل الصحفي ، وهو ما لم أشر إليه  
 في حديثي ؛ فإنا لم نتلق عن أحد ممارسة هذا العمل ، ولم يكن يومئذ  
 عندنا خريجو جامعات وأقسام إعلام . والفنيون كان بعضهم من أبناء  
 الوطن ، وكان بجانبهم بعض العرب .. الذين يمارسون العمل البدائي ..  
 بجمع الكلمات حروفاً مفردة ، حتى تكون سطراً وسطوراً .. وفق مساحة  
 الصفحة كبرت أم صغرت نحن إذن كنا نمارس الصحافة .. كتابة  
 وإخراجاً اجتهداً وممارسة ، **تتيح** نمشاق هذا العمل اتقانه .. على نحو  
 ما . وحين تطورت الحياة ، استعنا بخبرات عربية وغير عربية ، لتعيننا  
 في الأعمال الفنية ، وكذلك صحافيين ، ولكنهم ليسوا كثراً ، فقد كنا هواة  
 هذه الحرفة . أما خريجو الإعلام ، من الجامعة المصرية " مثلاً " ، فهم  
 أقل من القليل ، لأن الصحافة عندنا ، كانت محدودة الإمكانيات والعطاء ،  
 إلى أن أصبح عندنا جامعات .. بها أقسام للإعلام ، لكن المستوى مازال  
 محدوداً حتى اليوم ، رغم مرور ثلاثة عقود وأكثر ، لأن العمل في  
 الصحافة كلها ، بجانب تعب .. ليس فيه ضمان ، وليس دخله مغرباً ،  
 ونحن نحب الوظيفة ، وتجري وراء الشهرة السريعة ، ونريد عملاً  
 لامعاً ، لا تتسخ منه أزيائنا .

أعود إلى الصحف والمجلات .. التي لم آت عليها .. فهي وفق  
 أسبقية تاريخها :

١ - " مجلة الحج " صدر العدد الأول منها .. عام ١٣٦٦هـ ، شهرية

-، يوم كان للحج إدارة عامة ، قبل أن تكون له وزارة . وهذه المجلة . تتابع على تحريرها رجال أدياء . وقد كانت تنشر على صفحاتها .. مقالات دينية وأدبية وتاريخية وما إليها .

## ٢ - مجلة " قافلة الزيت "، صدرت عن قسم الصحافة والنشر

العربي ، المرتبط بإدارة العلاقات العامة ، بشركة الزيت العربية الأمريكية . ظهر العدد الأول منها وهي شهرية ، وذلك في شهر صفر ١٣٧٣هـ أكتوبر ١٩٥٣م في (١٦) صفحة ، خاصة بموظفي الشركة ، ولا تباع في السوق ، وتبعت لمن يسهم بالكتابة فيها . وفي عام ١٣٧٥هـ زادت صفحاتها إلى (٢٨) . وتولى رئاسة تحريرها .. منذ تأسيسها، حافظ البارودي ، ثم شبيب الأموي . في رمضان ١٣٧٤هـ . ثم تولى سيف الدين عاشور رئاسة تحريرها .. في شهر ذي الحجة ١٣٨٢هـ . وما زالت تصدر حتى الآن ، وأصبح اسمها - القافلة - ، منذ أن أصبحت أرامكو سعودية بكاملها . وهذه المجلة تنشر .. أخبار - الزيت - والأدب والتاريخ والشؤون الدينية، والعلوم إلخ.. يسهم فيها كتاب من داخل البلاد وخارجها ، ورئاسة تحريرها يتولاها ذوو الكفاءات الأدبية والإدارية من موظفي - الأرامكو - ، ويتغيرون بين وقت وآخر . وكان صدورها الظهران ، في المنطقة الشرقية من البلاد ، حيث مقر .. الأرامكو وإدارتها .

## ٣ - " مجلة اليمامة " ، صدر العدد الأول منها .. في شهر ذي

الحجة ١٣٧٢هـ ١٩٥٣م . وكانت في البداية - شهرية - وطبع العدد الأول منها .. في مصر ، لعدم وجود مطابع في مدينة

الرياض، ثم طبعت بمكة . وفي عام ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م ، صدرت .. في شكل صحيفة أسبوعية ، وطبعت لأول مرة .. في الرياض . وكان صاحبها الباحث الأستاذ حمد الجاسر ، وظلت كذلك حتى قيام المؤسسات الصحافية في البلاد . وهي صحيفة عامة ، تنشر الأخبار والأدب والتاريخ والسياسة وشؤون المجتمع، وكانت صحيفة قوية ، ومرد ذلك شجاعة صاحبها ، وهو له من اسمه نصيب .. كما يقال .

٤ - **مجلة " الفجر الجديد "** . صدرت في الدمام ، عام ١٣٧٤هـ، ذات طابع أدبي وكانت أسبوعية وقد توقفت نهائياً .. بعد صدور العدد الثالث منها . وقد أصدرها الأستاذ يوسف الشيخ يعقوب ، ولم يذكر محمد ناصر بن عباس ، مؤلف كتاب " موجز تاريخ الصحافة . في المملكة العربية السعودية ، الذي أنقل عنه . أسماء هذه المطبوعات الصحافية ، سبب توقف مجلة الفجر الجديد ؛ ولا سواها<sup>(١)</sup> .

٥ - **جريدة " أخبار الظموان "** ، صدرت في ١/٥/١٣٧٤هـ أسبوعية . في البداية ، صدرت مرة كل أسبوعين في المنطقة الشرقية، وقد تولى رئاسة تحريرها عبدالكريم الجهيمان ، ثم تبدل اسمها ، فأصبح - الظهران - . فتولى مسؤولية تحريرها .. عبدالعزيز العيسى . وتوقفت بصدور العدد (٤٤) ، من السنة الثانية. ثم استأنفت الصدور ، ولكنها توقفت بأخرة .. قبل صدور المؤسسات الصحافية . وهي مثل بقية الصحف ، تُعنى بالأخبار والسياسة .. والمجتمع والأدب .

٦ - " **جريدة الخليج** " ، أسبوعية جامعة . صدرت عن دار الخليج للطباعة والنشر ، بمدينة الخبر ، مع بدء عام ١٣٧٥ هـ ، في ثوب مجلة شهرية . صدر منها (٥) أعداد ، ثم توقفت .. إلى عام ١٣٧٧ هـ ، ثم صدرت على شكل جريدة أسبوعية . رأس تحريرها محمد أحمد الفقي .. حتى العدد (٥٤) ، وكان حجمها مساحة نصف الجريدة العادية - تابلويد - ، وقد طبعت بمطابع الرياض . وفي عام ١٣٧٨ / ٧٩ ، طبعت بمطابع الأصفهاني بجدة ثم توقفت . وكان يرأس تحريرها يومئذ .. عبدالله أحمد شباط . وعنت بالأنب والاقتصاد والسياسة وأخبار المجتمع والرياضة إلخ .

٧ - " **مجلة الإذاعة السعودية** " - شهرية - تابعة للمديرية العامة للإذاعة والصعافة والنشر - كانت تضي بأخبار الإذاعة والإدارات التابعة للإدارة العامة ، وكانت تنشر مقالات أدبية ، واهتمت بشيء من النقد الأدبي ، وكان يشرف على إصدارها .. مدير عام المطبوعات الأستاذ حمزة بوقري ، ثم مدير عام الصحافة .. الأستاذ غالب حمزة أبو الفرج ، وتطبع في المطابع التجارية . ، وحين ظهر التلفاز عندنا أضيف اسمه إليها وهي مصورة ، جيدة الإخراج إلى أن توقفت .. بعد قيام المؤسسات الصحافية .

٨ - " **مجلة الأشعاع** " . كانت تصدر شهرية .. في مدينة الخبر بالمنطقة الشرقية . إصدارها سعد البواردي . بدأ العدد الأول منها في الظهور ، في المحرم عام ١٣٧٥ هـ . وقد توقفت نهائياً .. في شهر ذي القعدة عام ١٣٧٦ هـ ، بعد صدور (٢٣) عدد منها .

٩ - " **جريدة حواء** " ، لصاحبها صالح محمد جمال . صدرت بمكة أسبوعية .. في عام ١٣٧٦ هـ . وخلال عام ١٣٧٨ هـ ، رأت الحكومة دمج الصحف بعضها في بعض ، وكان بمكة جريدة الندوة ، لصاحبها أحمد السباعي ، فاندجت مع حواء ، وتنازل السباعي عن نصيبه في المشاركة مع صاحب جراء لقاء تعويض مادي ، وأصبح الاسم الباقي هو " الندوة " لصاحبها صالح محمد جمال .

١٠ - " **جريدة الأنواء** " ، لصاحبها : محمد سعيد باعشن .. وعبدالفتاح أبو مدين ، أسبوعية جامعة ، صدر العدد الأول منها في شهر ذي القعدة ١٣٧٦ هـ ١٩٥٦ م . توقفت بعد عام وبضعة أشهر ، ولم تدرك الدمج الذي حدث عام ١٣٧٨ هـ ، وكان بجانبها بجدة صحيفتا البلاد السعودية للشركة السعودية للطباعة والنشر .. التي يملكها محمد سرور الصبان و - عرفات - لحسن عبدالحى قرار .

١١ - " **جريدة الندوة** " ، لصاحبها أحمد السباعي ، صدرت أسبوعية ، في شهر رجب ١٣٧٧ هـ ، ثم ثلاث مرات في الأسبوع ، إلى أن اندمجت في حواء ، كما أشرت آنفاً ، وأصبحت تصدر يومية .. في مكة .

١٢ - " **مجلة الرائد** " - أدبية - أسبوعية ، لصاحبها عبدالفتاح أبو مدين . صدرت بجدة في ربيع الأول ١٣٧٩ هـ واستمرت إلى صدور نظام المؤسسات الصحافية في الثلث الأخير من عام

١٣٨٣ هـ ، مارس ١٩٦٤ م حيث توقفت ، ولم يتح لها الدخول في صحف المؤسسات .

١٣ - **(مجلة قريش)** أسبوعية .. أدبية ، لصاحبها أحمد السباعي ، صدرت بمكة عام ١٣٧٩ هـ ، ثم توقفت مع صدور نظام المؤسسات ، بتحويل الصحافة إلى مؤسسات صحافية .

١٤ - **"مجلة المعرفة"** ، تابعة لوزارة المعارف . في البداية .. كانت تصدر فصلية ، ثم مرة كل شهرين ، إلى أن أصبحت شهرية. صدر العدد الأول منها في عام ١٣٧٩ هـ ، ثم توقفت بعد سنة ، ثم عادت إلى الصدور عام ١٤١٧ هـ ، وهي تعنى بالتربية والتعليم وشؤونهما، **تصدر في الرياض** حيث مقر الوزارة ، ويرأس تحريرها أحد منسوبي وزارة المعارف ، تختاره الوزارة بموافقة الوزير

١٥ - **"مجلة الجزيرة"** ، لصاحبها عبدالله بن خميس ، صدرت شهرية في الرياض .. في شهر ذي القعدة ١٣٧٩ هـ ، وهي أدبية واجتماعية واقتصادية . توقفت مع صدور نظام المؤسسات الصحافية ، قبل نهاية عام ١٣٨٣ هـ ثم صدرت جريدة يومية بالرياض .. في كيان وضع نظام المؤسسات .

١٦ - **"جريدة عكاظ"** ، لصاحبها أحمد عبدالغفور عطار - أسبوعية ، وامتازها .. في الطائف ، وكانت تصدر بجدة ، وهي جريدة جامعة . بدأ صدورها في شهر ذي الحجة عام ١٣٧٩ هـ . ثم دخلت في إطار المؤسسات الصحافية ، وتأخر صدورها بعض

الوقت عن مثيلاتها .. البلاد والمدينة وما إليهما لاجراءات تكون المؤسسة وما اتتبه من خلافات في البداية .. أدى إلى خروج صاحبها من المؤسسة أحمد عطار .. وقد تناول تلك الحال .. عبدالله عمر خياط في الحلقات التي ينشرها في المجلة العربية ، عن تجربته الصحفية وقصة مؤسسة عكاظ .. منذ شهور .

١٧ - "جريدة القصيم" - أسبوعية - ، صدرت بمدينة بريدة . وكانت تطبع في الرياض ، وصاحبها عبدالله العلي الصانع ، وذلك في جمادى الآخرة عام ١٣٧٩ . وبعد صدور العدد (١١٤) في ١٣/٩/١٣٨١هـ ، انتقل امتياز الجريدة إلى صالح السليمان العمري . واستمرت في الصدور .. إلى العدد ٢١٦ ، حيث توقفت مع صدور نظام المؤسسات الصحفية .

هذه إلمامة سريعة عن الصحف التي كانت تصدر في البلاد .. حسب تواريخ صدورها وتوقفها ، قبل أن تصبح مؤسسات ؛ وهي لم يورخ لها .. حتى الآن .. كما ينبغي ، وبما تستحق من عناية ودرس . ولعل أصحاب الاطروحات في الجامعات يعنون بها ، وتنشر رسائلهم .. لتكون مرجعاً للباحثين والدارسين .

ولعل من الواجب أن أذكر أن صحافة الافراد .. التي أشرت إلى أسمائها وأصحابها ، وقد سبقت زمنياً .. عهد المؤسسات ؛ حافلة بالمعارك الأدبية ، وذات عناية بالموضوعات الاجتماعية ، تنقد باعتدال وتتأكد بعنف كذلك ، وكانت لها صولات وجولات . وكان على بعضها مأخذ ، حين تشط ، وحين تمعن في النقد العنيف . ولعل توقف بعضها في منتصف الطريق .. إن صح هذا التعبير ، يرجع إلى حدة التناول .



ولمست في هذه الوقفة معنياً بدرس مسيرة تلك الصحافة وتناولها للقضايا التي اهتمت بها ، سواء كانت أدبية أو اجتماعية أو سياسية أو تاريخية، فذلك دور الدارسين المهتمين بهذه الأمور من ذوي الاختصاص والقدرة على التناول الجاد ، الذي يحقق الهدف من الدرس والبحث ، والأداء المجدي . والصحافة الحقبة رسالة ، قبل أن تكون وظيفة .. تمارس على نحو ما ، مثل الوظيفة الرسمية . ولعل ممارستها .. جعل مسماها " مهنة البحث عن المتاعب " ١٠ .

## أدب صحافة اليوم :

ومنذ تحولت الصحافة إلى مؤسسات ، أواخر عام ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م . أتيح لها المزيد من التطور والإمكانيات ؛ وصاحبها عودة البعثات الدراسية من الخارج ، ثم قيام الجامعات السعودية ، والتوسع التعليمي ، وأصبحت الكتابة . تخصصات ، وعُجّت الصحافة بالتنوع : الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ، والطبي ، والفني وأصحابه ، فهم أشهر من أطلق كاتب وعالم تحرير ؛ وغير ذلك من الأمور . وأصبح اهتمامها بالأدب جزئياً ، وبعضها خصص (ملحقات) للأدب والثقافة بعامة. أما الصفحات الأدبية في صحفنا ، فطالما أدركها الحيف .. بالحدف والتأجيل ، ولا يحذف غير مواد الأدب . ولمست أعترض على نشر الاعلان ، لأنه عصب الصحيفة ، لكن الأدب هو الجناح المهيض ؛ رغم أنه أدعى بالغاوية والرعاية ، وكذلك الأديب . وأصبحت الصحف تعني كثيراً بالرياضة وملحقات وصفحات داخلية ، كما تعني بالحدث وتحليلاته، بجانب الأخبار المحلية والخارجية . والأدب فيها أدب

(ساندويتش) سريع وعاجل وعجل . يكتب في سرعة ، وينشر في سرعة، ويقرأ كذلك ، رغم كثرة صفحات الصحف . ومن الصحف من أخذ يعنى بالأدب الشعبي أو العامي ، ويفرد له الصفحات . والأدب العامي تراث .. لا نستطيع تجاهله ، شريطة ألا يكون على حساب الفصحى والتأثير عليها ، فحينئذ يصبح مرفوضاً . والصحافة تجارة اليوم ، ولم تكن بالأمن كذلك ، وهي حرفة ، وفي أصلها كانت مثل التعليم رسالة ، وهي اليوم وظيفة .

ولعل الأدب .. أخذ مساره إلى المجلات الشهرية ، ذلك أن بعض المجلات الأسبوعية ، توجهت إلى الفن العريض ؛ وإلى الرياضة والعامية والمواد الخفيفة ، من مفهوم " الشاطر والمشتور " . بلغة بعض المجامع اللغوية . ذلك أنها تسعى إلى الشارع . وما يعمل فيه ، لتتأخي السائرين فيه والعابرين . بلفتهم وتوجهاتهم ، وما يريدون . وترى أن ذلك أصل الرواج والبيع السريع وهي قادرة على أن تخاطب كل الفئات في المجتمع .

إن الأدب في صحافة اليوم ، تلك الموضوعات .. التي يقدمها الكاتبون والاكاديميون وما تفرزه الأندية الأدبية والثقافية عبر منابرها من أحاديث شتى ، وصفاً وإنشاءً . وأخذت القصة والرواية نصيبهما من مساحات المنابر .. ولهما أنصار وأتباع ومتذوقون ونقاد ومروجون . ولعل الجامعات استأثرت بالأدب ، لاسيما لدى المختصين ، ولاسيما أدب الوصف ، وكذلك المعاهد والكليات المختلفة ، لذلك قل الأدب الجيد في الصحافة السيارة ، وأخذت الكتب نصيبها منه ومنابر الأندية الأدبية ، والمؤتمرات والملتقيات في الوطن العربي كله ، التي تلتئم كل حين .. في أكثر من بلد ، وذلك نشاط متوال ومتجدد ودائب .

والحق أن الوقت لم يعد يسعف القارئ الجيد والكاتب المجيد ، بصرف النظر عن المساحة .. التي شغلتها المحطات الفضائية .. بما تقدم من برامج ترفيهية وتحليلات سياسية وثقافية وعلمية . فالإنسان أصبح يلهث .. وراء رزقه ، والحياة تعقدت ، والأسرة باتت أسراً ، فقد تجزأت العائلة الواحدة ، واتسعت المدن ، ومشوار الإنسان يستغرق شطراً من وقته ، والمسؤوليات كثرت ، وأصبحت الحياة .. كما يصفها أبو العلاء - تعباً - . وهذا لا يعني .. هجر الأدب أو الاستغناء عنه ، فذلك مستحيل ، لأن الأدب شريحة من الحياة ، له أهله ومتنوقوه . وهو متاع من متاع الحياة . والدنيا كلها متاع .. كما يقول من لا ينطق عن الهوى .. صلى الله عليه وسلم . وهو زينة من زينات الحياة ، وهو ليس ترفاً ويصبح بضاعة مزجاة .. يوم يفقد الناس التذوق ، ويوم يستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير ، وما أكثر الغناء في الدنيا . والأدب الرفيع باق بإذن الله . ما بقيت العربية ، وهي باقية ، لأنها لغة الكتاب العزيز .

## أيها السادة الأعزاء

لا أزعم أنني قلنت ما تريدون ، أو ما أريد أن أقدم ، وخشية الإطالة .. حددت من الانطلاق في الحديث إليكم . ولعل الحوار معكم .. يفضي إلى المزيد مما ينبغي أن أقول ، ومن خلال مداخلات ، أرجو أن تثري هذه الأمسية .. بلقائي معكم . مكرراً الشكر للنادي هنا في المنطقة الشرقية والمشرفين عليه ، وأعتذر عن تقصيري . وشكراً لكم على صبركم .. ومعذرة إن لم أحقق ما تتطلعون إليه من حضوركم للاستماع .. إليّ ، وأنا عندكم .. كجالب ثمر إلى هجر ، وهي مني غير بعيد الليلة . وأنا سعيد بلقائي معكم في جزء غال .. من للوطن العزيز الكريم .

## الهوامش

- (١) ص ٩
- (٢) ص (١٥٠) ، المرجع نفسه
- (٣) ص (١٥٣) ، نشأة الصحافة في المملكة العربية السعودية
- (٤) ص (١٥٤) ، المصدر نفسه
- (٥) ص (١٩٩) ، المرصد ، إصدار نادي الرياض الأدبي ، عام (١٤٠٠) هـ .
- (٥) طبعت نهاية هذه المحاضرة في الكتاب .
- (٦) ص (١٤٠) ، الجزء الرابع ، السنة الثالثة ، ربيع الآخر ١٣٦٧ هـ ، الموافق مارس ١٩٤٨ م
- (٨) ص (٢٧) ، الجزء الأول ، السنة العاشرة ، المحرم ١٣٦٩ هـ ، الموافق نوفمبر ١٩٤٩ م
- (٩) ص ١٩٣ ، طبعة أولى ، عام ١٣٩١ هـ ، ١٩٧١ م .



# الرواية العربية نحو تأسيس تصور نظري

ممدوح نور الدين (\*)

## مقدمة :

### مفهوم الكتابة الروائية :

إن أي تحديد دقيق للكتابة الروائية يبدو صعباً للغاية ، لجملة من العوامل أهمها اتساع مفهوم الرواية كجنس أدبي لا يمكن حصره وتقييد مكوناته وتداخلاته مع أجناس أخرى.. إذا ما أضفنا لقولنا حدثته كافي تعبير يرمز الرهان عليه بعد جنس الشعر، ديوان العرب وصناعتهم .

من هذه الزاوية ، فإن المفهوم الذي يحق لنا صوغه يتمثل في اعتبار الكتابة الروائية كتابة أدبية تؤسس منطلقاتها من جنس أدبي محدد هو الرواية .. إذا ما ألمحنا لصلة هذه الأخيرة بالحياة ، وتعبيرها عن العمق الإنساني الكامن فيها ..

فالرواية تنهض على مكون اللغة ، هذا الامتلاك الذي بواسطته تتشخص العلاقات الإنسانية ، ويتم تحويلها إلى عالم روائي يرى فيه الآخر ذاته وبالتالي يتمثلها ويستحضرها .. على أن الغاية ليست نقل هذا الواقع وفق ما هو عليه ، وإنما تحويله إلى كون خيالي استعاري يلُمح ولا يصرح ، يرمز ولا يقر .. وليس من مقاصد الروائي التكهن بالأبعاد المستقبلية ، إذ أن أمراً كهذا يُترك لحقل العلم ولمبدعي الخيال العلمي ككل.. ذلك أن أقصى ما يمكن للروائي التعبير عنه في كتابته / كتاباته ،

استدعاء لحظة ماضية ووضعها في اللحظة الحاضرة ، حيث لنا أن نقرأها كحاضر معبر عن ماضٍ ، وكماضي قتهى وتم تدوينه ضداً على النسيان الذي يمكن أن يطله ..

إن الكتابة الروائية تنزع للتأريخ منذ اللحظة الأولى التي نشرع في التواصل معها .. لكن هذا التأريخ يتم من وجهة نظر خاصة يتحكم فيها مقروء الروائي وظرفه وموقفه من مجتمعه .. إنها إنطلاقاً من تأريخ متداول تقوم لتجلبو عن تاريخها الخاص .. وعن أهم المحطات الاجتماعية المتناقضة والمختلة في الحياة ..

يقول الناقد " محمد برادة ":

" لا تستطيع الرواية ولا الحكايات أن تنفصل عن الإنسان ومضاجه ، حتى في تجربة " الرواية الجديدة " في فرنسا كانت التصوص حاملة ، ضد إرادة مبدعيها ، لأبعاد سوسيولوجية تشهد على مآزق اللامعنى والعشبة المنحدرين من صلب حضارة تستند إلى خطاب العقلانية والتقدم .. في مثل هذا العالم ، وخصوصاً العربي منه ، المخترق بالمذاهب والحقائق المتناقضة والإحباطات المتوالية ، فإن الرواية بوصفها صيغة حوارية مثلى تستطيع أن تشرح التدهور الناجم عن اهتزاز القيم المشتركة وعناء المواطن ، وأحادية اللغة الأمرة .."<sup>(١)</sup>

فالكتابة الروائية لا تتحقق ولا تستكمل صورتها إلا في حالة توفر المادة ، إما استناداً إلى مقروء ، أو مرلي ، أو محكي ، أو مُشاهد .. ليتم

فيما بعد البحث عن الصيغة الملائمة المُحوّلة لهذه المادة .. وبالطبع من مجموع الصيغ المتداولة / التداولية ، عبر روايات وروائيين .. على أن الصيغة لا تكتسب جماليتها إلا بالخرق ، وبالخلخلة ، بالبحث في قالب جديد.. فمن ثم تصطبغ بجديتها ، ولكنها حصيلة فرادة وعدم استباقي .. خاصة وأن الهدف من أية صيغة جلبُ الآخر / المتلقي إلى النص ليجد فيه ذاته وميولاه .. وبالتالي يصبح له رأيه الخاص به ، وموقفه كذلك .. وكل كتابة روائية غير قادرة على ترك الأمر ، لا يمكن اعتبارها أدب المهمة المنوطة بها .. يقول " حليم بركات " :

" .. بهذا المضي تكون الكتابة بحثاً واكتشافاً وصياغة فريدة ، يرى فيها الكاتب (أو الكاتبة) العلاقات ليمس كما يراها أي إنسان آخر ، وهو لا يرضاهما كما هي ، بل يعيد تركيبها بدءاً من زعزعة بُنياتها وإقامة أبنية جديدة تتشكل كما تشاء وتتخذ شكل ذاتها في علاقاتها بالكون والآخر وفي التاريخ والمجتمع .<sup>(١)</sup>

ووفق هذا المسار ، تمضي الكتابة الروائية العربية ، مضيئة إلى التجارب العالمية ، وذلك على يد روائيين أكدوا ومافتنوا قدراتهم الابداعية وكفاءاتهم الأدبية :

نجيب محفوظ ، صنع الله إبراهيم ، جمال الغيطاني ، انوار الخراط ، حيدر حيدر ، حنا مينه ، هاني الراغب ، عبدالرحمن منيف ، نبيل سليمان وعبدالله العروي .. وغير هؤلاء ..

على أننا في هذا البحث ، نروم تأسيس ، أقول محاولة تأسيس نظرية يري إلى الرواية من خلالها ، وفي ضوئها .. إنها إذن نظرية في الرواية ، تقوم على المكونات التالية:



١ / المرونة ..

٢ / الحوارية ..

٣ / التكون ..

ولا تدعي هذه المحاولة السبق ، ولا التأسيس من فراغ ، وإنما هي وليدة الإنفتاح على مرجعية هي النص الروائي العربي وما كتب بصدده ، وأيضاً خصت به التجربة الروائية العالمية ..

## التصور النظري

### ١ / المرونة :

يعتبر مكون المرونة من الأساسات التي يقوم عليها فن الرواية ، فقد لا يخلو منه أي نص ، إذا ما نظرنا إلى الرواية كجنس أدبي نشري ينهض على ترجمة نثرات الحياة والقيم والعلاقات الإنسانية ، وبالتالي تحويلها من واقع الخارج الموضوعي إلى حياة النص الجمالية .

إن الهدف من هذه المرونة جلاء الموضوع حول عدم استقرارية الشكل الروائي للرواية والغلاقة على ذاته فقط ، وإنما تظل سعة الانفتاح وقابلية الضم مفتوحة ومتعددة فنياً ، وذلك بتعدد الحقول الإنسانية والأجناس الأدبية .. من ثم ، يصعب على أي باحث أو ناقد حصر جنس الرواية ضمن أفق معين ما ، وتقيد تصاعده ، خاصة وأن أهمية هذا الجنس وروحه الجمالية تتمثل في عدم اكتماله .

فالرواية ومنذ أقدم النصوص ، انفتحت على حقل التاريخ ، الاجتماع ، السياسة ، الفكر ، وذلك لتشكيل المادة المستهدفة بالتعبير .. إنها صورة نموذجية لما يصطارع في الحياة المعيشية من قضايا وصراعات ..

وكما انفتحت على هذه الحقول ، فإن صيرفها الفنية تم استبحاؤها من أجناس تعبيرية لنا أن نذكر منها : الشعر ، المسرح ، الحكاية ، الرسالة .. وبالرغم من هذا الانفتاح والاتساع ، فإن فن الرواية ظل ينهني على فكرة ما ، أو ما سأسميه لاحقاً قضية كبرى يستهدف إيصالها إلى قارئ قد يكون مدركاً لها وعالماً بأدق تفاصيلها ، لولا أن جمالية الإبلاغ والتبليغ ليست ولن تكون في متناوله . وهي الجمالية المتمثلة في السرد والوصف ، حيث الهدف وضع القارئ في الصورة الأدبية والمشهد الفني ..

على أن ما يحكم هذه المرونة ويتحكم فيها ، الحدود الدقيقة التي سيخ بها جنس الرواية ذاته ، والتي نحن بصدد البعض منها ، الآن ، إذا ما أضفنا لهذا ، التعاقد الذي ينصص عليه الروائي لما يضع كلمة " رواية " على غلاف مؤلفه ، فلا يعود بالإمكان فهم التأليف على أنه شيء آخر خارج جنس الرواية .. من هنا يتناول العسل في سياق فهم وإدراك الروائي لخصوصيات الرواية وجمالياتها .. علماً بأن الفكرة ، السرد والوصف ، قد لا يخلو منها نص ما ككتابتة ، وكترصيف لجمل ، وتراخ لفقرات .. إنها " اتبناءات " تتوفر حتى في إنشاءات الأطفال وتلاميذ التعليم الأولي الأساس ..

إن المرونة ومقدرة الاحتواء ، تحيلان على اتساع قاعدة التخيل

الروائي ، وهو الاتساع الذي يمكن أن يغيب عن القصيدة الشعرية ، إذا لم يكن الشاعر قد قصد إلى التنوع قصداً .. فالطابع الجمعي ، وليس الذاتي هو ما يهيمن على فن الرواية حتى ولو كانت سيرة ذاتية ، روائية ، وأمثلة بـ " سرايا بنت الغول " لـ "أميل حبيبي" كنص سير ذاتي وبذ خارج مواصفات ألق السيرة وضوابطه ، إذ وبقدر ما يجنح لأن يكون سيرة ، يتجاذبه ألق الرواية وطابعها الجمعي ومرونتها .. حيث الحكاية ، الأسطورة ، الشعر وتعضيد المقول بالسياسي والتاريخي والاجتماعي .. إنه يعبر عن الجماعة من خلال الذات ، وواقع الذات من خلال الجماعة ، عكسما يمكن التعرف عليه في نماذج من مثل " في الطفولة " لـ "عبدالمجيد بن جلون" أو الخبز الحافي " لـ محمد شكري .. فصوت الذات يطو إلى أن يصبح **المدار والمركز** بالنسبة للأصوات الأخرى .. وبالإمكان في الصلبن الأخيرين تطبيق ضوابط فن السيرة المتعارف عليها ..

فالرواية بارتعائاتها للمرونة لا تحدد في كونها النص الواحد ، وإنما هي خلاصة نصوص ، وجماع للمختلف والعصي بحثاً عن التلاصق وتناغم واتسجام وبنية تكامل .

في ضوء هذا ، فإن التعدد الناتج عن المرونة ، يتيح إمكانيات قول غير الأدبي ضمن الأدبي ، كما الأدبي ، المحدد تحت إطار جنس ما يجد فضاءه التواسخ خارج جنسه باتتمائه إلى جنس قادر على ضمه إليه واحتوائه في تفاعل وتعضيد للمقول والمعبر عنه .

إن قراءتنا للرواية العربية والعالمية ، يجعلنا نعثر في أكثر من نص روائي على ما سلف الحديث عنه متجسداً في :

١ / الوثيقة التاريخية ..

٢ / التقرير الاجتماعي ..

٣ / مقتطفات الصحف والجرائد والمجلات ..

٤ / الصور ..

دون أن نتحدث عن شكل الكتابة المفتوح ، على ما مثّل عنه سابقاً من أجناس (الشعر ، المسرح ، الحكاية ، الرسالة ، والأسطورة كذلك).

إن مرونة الرواية ، وعدم خضوعها للتحديد الدقيق هو ما يكسبها قوة الرواية كآثر يحوي المعبر عنه بداخلها .. واعتقد بأنه في غياب هذه المرونة لا يمكن الحديث عن فن الرواية ، أو عن فن روائي .

وإذا كانت المرونة تتأسس كما سلف الذكر بالانفتاح على حقول وأجناس أدبية أخرى ، فإن هذا التفاعل يتم باستحضار نصوص متداولة قد يكون البعض منها مجهولاً وغير معروف ، إذ وباستدعائه يتحقق التعريف به .. ومن الممكن أن يتمظهر التفاعل عبر شكل الكتابة ، أو تمثل مضمون حقبة تاريخية القُصّت ، ومن خلال التمثيل يعبر الماضي عن الحاضر ، ولكأن الواقع لم يتغير إطلاقاً ..

بيد أن معظم الانفتاحات كان مصدرها التراث السردي العربي القديم ، وذلك لبقاء من ناحية ، ومن أخرى ، لتأكيد الجذور السردية الكامنة في التراث العربي القديم ، والتي بالإمكان اعتمادها كبديل للشكل الروائي الغربي ، علماً بأن الغربيين ذاتهم استوحوا نصوصهم انطلاقاً من هذا التراث ، وتمثل بـ " ألف ليلة وليلة " التي أجمعت الكتابات الغربية وغيرها على أهميتها بناءً ودلالة .. كما تشير إلى توظيفات " خورخي لويس بورخيس " لينابيع هذا التراث وللأبائي " اسماعيل كاداريه " .

وقد تفاوت توظيف "مادة" ألف ليلة وليلة في الرواية العربية الحديثة بين نص وآخر، مما أكسب ألف ليلة وليلة حياتها وتجدها الدائم والمستمر، ولنا أن نستشهد بـ "ليالي ألف ليلة" لـ "نجيب محفوظ" وبكتابات روائية مغربية تعاملت مع هذا النص بشكل أو بآخر "مبارك ربيع" و "الميلودي شقموم" ..

يرى "محمد برادة" :

" .. لننتذكر ، في هذا الصدد ، الحيوانات الكثيرة التي أضلعت إلى حياة نص ألف ليلة وليلة الذي غدا ، على مر العصور ، مولداً لنصوص تخيلية غزيرة تنهض من ثوابي النص "الألفي" لتعصل ما ورد مقتضباً ، أو تستخلص دلالة محيطيات متناثرة ، أو تستعيد فضاء العجيب والغريب لتشخيص مشاهد معاصرة .. (٣) "

وكما وظفت ألف ليلة وليلة ، أعيد النظر في "تغريب وسيرة بني هلال" ، وفي نص "ابن إرباس" : "تاريخ مصر المشهور بهدائع الزهور في عجائب الدهور" ، فجاءت كتابات "جمال الشيطاني" ، "واسيني الأعرج" ، "مجيد طوبيا" ، "يحيى الطاهر عبدالله" ، "إميل حبيبي" و"محمود المسعدي" ومؤخراً "بنسالم حميش" الصورة الناطقة والحية عن هذا الاستلهام الجمالي المشرق .. حيث بدأت هذه الكتابات الروائية أكثر التصاقاً بالتربة والواقع العربيين ..

يقول "جمال الدين بن الشيخ" عن ذاته :

" .. فعندما أقرأ قصص الأنبياء وألف ليلة وليلة وكتب العجائب ، أجد تشخيصاً يتضح بالصور والأخيلة

ويعتمد على المحكي وعلى الأوصاف الدقيقة والمشاهد  
الاشتمالية التي تجمع بين الأرض والسماء  
والحيوانات<sup>(١)</sup>.

وبالإمكان أن تكون النصوص المتفاعل معها تأسيساً للمرونة  
شفوية يرويهها ويدركها قلّة من الرواة الذين خبروا مشاهد حياتية  
وتاريخية دالة ، لولا أن التدوين هو ما يعزّز مثل هذه الشفويات ، التي لن  
تجد أهميتها باستقلالها ضمن الكتابة الروائية ، وهو ما يكسب الشفوي  
صفة التداول وخاصة التدوين .. وأعتقد بأن "رباعية مدارات الشرق" في  
استجالاتها للوقائع التاريخية وللنضال الوطني ضد الاستعمار سواء  
التركي ، الفرنسي أو الإنكليزي ، قد انكأَت على الميراث الشفوي أكثر ..

في رأي لـ "بن الشيخ" عن الشفوي جاء :

" .. يتبين من هذه الملاحظات السريعة ، أن الثقافة  
العربية الإسلامية انحسرت في حدود النصوص  
المكتوبة ، المدونة ، مما جعلها تفلت شطراً هاماً من  
الشخصيات الأخرى المتصلة بالتراث الشفوي أو  
بالنصوص المكتوبة غير المعترف بها .."<sup>(٢)</sup>.

ويمكن القول بأن سمات هذه المرونة ، بقدر ما تجلو عن أبعاد  
سردية عربية قديمة ، فإنها تكشف جوانب من الخيال العربي وآفاقه  
الواسعة .. وبإمكان الرواية العربية الحديثة الحفر في هذا التراث بمختلف  
مظاهره حتى تكتمب خصوصياتها المحلية والكونية .. وإذا ما أشرنا  
لجملة من النصوص القديمة ، والتي لم يتمّ إلى الآن التعامل معها ..

## ٢ / الحوارية :

إن التطرق لعنصر الحوارية كرافد في هذا التشخيص الراسي إلى رسم نظرية للرواية العربية ، سينعز فيه على مكون اللغة وفق الطرح "الباختيني" ، والذي يُعتبر من أخصب الطروحات وأعمقها مقارنة وتحليلاً للجانب اللغوي ضمن البناء الروائي ..

فاللغة أساس كل تجربة روائية ، إذ وباعتمادها يتحقق تبليغ مقصد الروائي من نصه .. ومن المستبعد العثور على نص روائي لا يرتكز فيه صاحبه على اللغة كأهم وسيلة أدبية ، إن لم أكن الأوحد في نقل وترجمة مشاعره وأحاسيسه إلى شخص المتلقي ..

وليس الرواية وحدها التي تعتمد اللغة وتراهن عليها ، وإنما ثمة أجناس أدبية تشارك الرواية ذات الاعتماد ، كما أن من المجالات الفنية ما يحمي بالخط أو باللون أو بالصورة ، كوسائل للتبليغ أثيرة .. إلا أن لغة الرواية تظل تحافظ على فرادتها بحكم كونها لغة سرد وحكي ، أقول لغة حديثة ..

على أن اللغة الروائية تتفاوت بين التجارب الإبداعية ، مما يوضح بأن لكل روائي أسلوبه الذي يعتمد في حالة الصياغة الفنية ، وإن كانت المادة المعبر عنها أصلاً واحدة أو متشابهة ، لعامل التقارب الحاصل بين قضايا الدول المختلفة على جميع المستويات ..

فإذا تمثلنا المقطع التالي من رواية لـ "فاضل العزاوي" :

" .. وحقيقة الأمر ، هي أن الحاج أحمد الصابونجي ،

وهو تاجر جملة في سوق الحبوب ، والأكثر غنى في المحلة ، استيقظ ذات ليلة من نومه على صوت يكاد يكون غير بشري أمام غرفة نومه ، فتناوم ، مصغياً بكل حواسه إليه .. كان ثمة مَنْ يهمس في الظلمة " هارون . هارون هل أنت مستعد ؟ " .. كان السائل قطعاً غريباً لا يعرفه .. ثم رأى هارون ، وهذا هو اسم قط البيت ، يأتي إلى القط الآخر ، ويحييه ثم يقول له : " لقد استعرت بعض ملابس سيدي لنا " فيرد القط الثاني " خشيت أن تكون قد نسيت أو استولى عليك النعاس فنتم " ويحيب هارون : " ليس في ليلة مثل هذه .. كيف يمكن أن أنسى حفلتنا السنوية ؟ " .. وأخيراً وثباً بهدوء فوق الجدار ، منحدرين مرة أخرى إلى الشارع .. واستبدَّ الفضول بالحاج أحمد الصابونجي ، فخرج هو الآخر إلى الشارع ، متابعاً إياهما عن بُعد .. سار القطان ، وكل منهما يحمل كيساً في عنقه ، باتجاه السوق ثم اتسلا يميناً في زقاق جانبي ، وانتهيا إلى الشارع العام المحاذي للقلعة ، مواصلين سيرهما البطيء والهاديء حتى حمام النساء .. وأمام باب الحمام للجانبى ، رأى قِطَّة هارون والقط الآخر يتحولان إلى رجلين ...<sup>(١)</sup>.

لوجدنا الروائي يؤسس صيغته على معجم بسيط يتحكم في بنائه منطق السرد ، المتغيا من خلاله عن الحكى عن حدث / أحداث يتداخل فيها الواقعي بالغريب واللامألوف ، وهو ما يكسر من طبيعة هذا الحكى ، ويجلو



عن مظاهره التخيلية .. في حين أننا لو استدعينا أي نموذج من اللغة الروائية التي ألف / ويؤلف بها " أحمد المديني " نصوصه الروائية بما فيها " حكاية وهم " ، لوجدنا الروائي يعمد إلى لغة تراهن على التجريب الذي يمتنع متواليات من الجمل لا تكاد تحقق مظهراً لغظياً يؤدي على مستوى التركيب إلى دلالة معينة ما .. فالروائي يجهد نفسه في التأليف الإبداعي ، والمتلقي يجهد نفسه في محاولة الإمساك بالخيط الضائع .. ومن ثمت يضيع المعنى المراد إيصاله ، إن كان حقاً هناك معنى .. وإلا فإن تركيباً من هذا النمط لا يقول إلا " لا معناه حين يستهدف تأطيرة داخل معنى ما .. إذا ما ألمحنا لكون كتابات " أحمد المديني " الروائية ترتبط بالحفر في الذاكرة على الدوام ..

وبالإمكان الوقوف من داخل التجربة الروائية العربية ، على نموذجين يتشابهان من حيث المظهر الشعري ، والمجسد من خلال الوصف الذي يهب مشهداً عبارة عن صور فنية تخلق من المسرد ، وإن كان الوصف جزءاً منه ، لتعتمد جزئيات فضائية لها دلالتها لتتأمل بداية رواية " وليمة لأعشاب البحر " :

" وكان صباحاً مضيئاً ..

في سماء صاحبة ، النوارس وهي تخفق بدت كأنما  
تعلن عن غيبتها بذلك الطيران الأبيض الراهن ..  
وفوق الأعشاب وأوراق الدغل ، كان الندى يتلألأ تحت  
شمس خريفية " (٧).

ولتقف على بداية الجزء الأول " الأشرطة " من رباعية " مدارات الشرق " :

" قريباً من السماء بدا قاسيون قلقاً عليها .. كانت تحاول أن تتمطلي ، لهفي إلى الشمس التي أشرقت لتوها ، فأضاءت الجبل وحده ، فيما لازالت غلالة العتمة الشفيفة تتراقص فوق سفوح الأدغال والعران، وتوشك أن تنتهي في الأمداء القصية"<sup>(٨)</sup>.

فالتبداية في الرواية الأولى تعالج التداية في الرواية الثانية من حيث الوصف الشعري والشاعري، وإن كان " حيدر حيدر " يركز في معظم كتاباته على اللغة بشكل قوي ، فإن تجربة "نبيل سليمان" تتفاعل ضمنها مجموع المكونات الروائية جميعها ..

أخلص مما جئت عليه إلى التمييز بين لغة الرواية وأسلوب الروائي .. فبنية اللغة الروائية على حد المتعارف عليه سردية همها قول الحدث بترميئة وتفضيته وتشخيصه بالاعتماد على كل ما هو جمالي وفني..

يقول "لحمداني حميد" :

" .. فهذا يعني أن لغة الرواية هي ذات طبيعة مضمونية ، إنها لغة الأحداث ، والوقائع ، والمفاهيم أيضاً."<sup>(٩)</sup>.

أما أسلوب الروائي فهو يختلف داخل هذه اللغة ، بحكم أن لكل روائي أسلوبه الذي يتميز به ، والذي من الممكن كشف اسمه من خلاله حتى ولو لم يضع ذلك على غلاف روايته ..

فالتصور الذي ينطلق منه أي روائي ، يتماظهر في رسم ( صورة للغة)، وهو الرسم الذي يجعله يغلب السرد بهدف الحكى عن أحداث لا يراى

أن يطالها النسيان ، إذ ويكتابتها لا يتم ولا يمكن محوها .. فهي بمثابة الأثر الباقي لما اعتذر وزال وغاب وخطته للكتابة بحثاً عن البقاء والدوام .. أو أن المتكأ في الكتابة الروائية يكون الوصف الذي يكسر من امتدادات السرد بالتوقف وتأمل المشاهد الحياتية ، بعيداً عن عزل الوصف عن السرد لأنه جزء منه .. إذا ما أضربنا لكون بعض الروايات العربية " تشعرن " أساليبها ، وهي تتفاوت في ذلك ، ولنا أن نمسّك بالإضافة للنموذجين السابقين بتجارب كل من " لوار الخراط " ، " سليم بركات " ، " واسيني الأعرج " وروايات " محمد زفزاف " التي احتل فيها البحر كفضاء مركزية الحكمي ..

إلا أن السؤال الذي يجدر بنا طرحه الآن : هل يعتبر أسلوب الروائي فريداً حقاً وحقيقة ؟

إذا انطلقنا من الاعتبار السابق ، ومؤداة كون الرواية تصل بالقرّمين والتفصيلة والتشخيص اعتماداً على حدث / أحداث معينة ، فإن هذا يقتضي من الخطاب الروائي التعبير عن الزمن والفضاء بنقل اللغات الصادرة عن الشخصيات المتفاعلة بقضاياها ومشاكلها وهواجسها وطموحاتها ، كما يصبح هذا الخطاب حقلاً ينبني على صهر وتجانس العديد من الأنواع التي يتم استيعابها واختبار دلالتها ، وبالتالي نقلها إلى النص بهدف خدمته وتعظيمه ..

إن عملية التفاعل هذه تتحقق بعد أن يتم الوعي بها ، وهو بالتالي الوعي الذي يختص به الروائي ، في حين قد يغيب عن الكاتب العادي ، مادام التداخل اللغوي يسري في الحياة : العامة بلا أدنى ضوابط .. في حين أن نقله وبلورته ضمن النص ، يستلزم فرزه ومعرفة اللحظة التي تستدعي توظيفه ، وذلك كيما يكون للتعدّد منطقاً ، كما للحدث نفس الحكم .. إذا ما أمحنا لكون الرواية فيما نقول الحياة ؛ فهي تخضع للنقد الأدبي ..

من هنا ننظر إلى فريدة أسلوب الروائي داخل التنويعات اللغوية التي ينهض على اجتوالها وضمها .. حيث تصبح الكتابة الروائية عملية تشخيصية .. فالروائي يشخص بأسلوبه لغات خارجية تغدو مشخصة داخل نصه .. والأصل أن هذا التشخيص يقوم على العناصر "الباعثية" التالية :

١ / التهجين

٢ / الأسلية

٣ / الحوار الخالص<sup>(١٠)</sup> ..

هذه العناصر الثلاثة تتداخل في مجموعها .. وذلك لتبيان التحالف اللغوي ، والذي قد يبدو واضحاً ، وبالإمكان الفصل بينه وأسلوب الروائي ، أو أنه يدمج ويخفي إلى حدّ عدم الفصل ، تحت هدف هو التقوية أو المسخية .. في حين أن الحوارات تجلو عن درجات الوعي المختلفة للشخصيات ، والتي تستكنه بناءً على أحاديثها وحواراتها ..

ينبني التعدد اللغوي على أهداف من أهمها الإشارة إلى أن الرواية جنس أدبي لم تكتمل عناصره ، وإنما تخضع على الدوام لتسيرورات وتحولات تؤكد انفتاح الرواية على أكثر من جنس ومن حقل ، وهو ما كنا أوردناه ضمن خاصّة " المرونة " بخلاف رؤية النقد التقليدي الذي يزعم اكتمال البنية الروائية واستوائها ، وبالتالي فهو يعيد مظاهر البنية اللغوية في كليتها إلى الكاتب بدل التفصيل والتدقيق<sup>(١١)</sup> ..

على أن الانفتاح وعدم الاكتمال يجلوان في الآن نفسه على مواكبة الرواية للمسار المجتمعي ، وبالضبط للتحولات المعرفية المتبدلة والمتغيرة على الدوام ، والتي لها أثارها على فن الرواية ..

يقول " محمد برادة " :

" .. ذلك أن الرواية ، بوصفها موضوعاً للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالأخرين) وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر ، وقدرتها على المساجلة والتساؤل ، توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة .."<sup>(١٢)</sup>

وهو ذات الرأي المعبر عنه من جانب الروائي وعالم الاجتماع  
" هليم بركات " :

" تتناول الرواية - كمنظور أو رديف آخر للعلم والفلسفة - الإنسان والمجتمع بصق وشمولية أو ككل، فلا يمكننا فصل موضوعاتها واهتماماتها عن الواقع الأعم .. بذلك تتناول الرواية الواقع الإنساني في حالة صيرورة وتناقض دائمين وتخوض في العوالم الخفية والظاهرة .. أما كعمل فني متميز ، فإن الرواية تظل نشاطاً أو نتاجاً إنسانياً تجدر دراسته كآية ظاهرة اجتماعية أخرى دون الإساءة بالضرورة إلى كونها عملاً فنياً .."<sup>(١٣)</sup>

فإذا كان المجتمع يتألف في تركيبته من التلميذ ، المعلم ، الفلاح ، الموظف ، الطبيب ، المحامي ورجل السلطة ، فإن لهذه الفئات لغات تتحدث وتتواصل عن طريقها .. والرواية لا تعمل إلا على جمع هذا الاختلاف واحتضانه لتقديم صورة واقعية عن التركيبة الاجتماعية .. وإلا فإن وظيفة الرواية تظل بعيدة عن المقصد والهدف .. إذا ما ألمحنا لكون هذا التعالق يؤسس لخطاب يقوم على الحوار داخل البنية النصية

الخيالية .. حوار يجمع بين فنات ، طموحات ، وبين مصاعب من المتعذر تجاوزها . ومادام المجتمع يحوي هذه الفئات ، فإن الحديث عنه بدونها لا قيمة له ..

يقول " باغتين " :

" .. فالحياة الاجتماعية الراسخة والصنيرة التاريخية تتكونان ، داخل لغة قومية وحيدة وبكيفية مجردة عدداً وافرأ من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والايديولوجية والاجتماعية المظقة على نفسها ، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تمتلئ ، بمضامين مختلفة دلالية وخلقية ، ترن رنيناً متبايناً .."<sup>(١١)</sup>

يبقى لنا القول بأن التعدد داخل الرواية يعكس تضارب وجهات النظر كما يبين عن القاويلات للصادرة ضمن هذه الوجهات ، وكل هذا يفعل بإغناء الرواية وإكسابها لبُعديتها الإنسانية والحياتي..<sup>(١٢)</sup>

إن مكون الحوارية القائم على إعطاء اللغة الروائية وصفها الدقيق وخصوصيتها الفريدة ، يعد المدخل الأوحده لفهم ونقد كل تجربة روائية لها عمقها الاجتماعي ، السياسي والفكري .. ولعل هذا ما عبّر عنه " محمد برادة " حين قال :

" .. وقد أصبح قولاً متشاعاً التأكيد على أن تحقق النص الأدبي إنما يتم باللغة وعبرها .."<sup>(١٣)</sup>

## التكون :

بعد الوقوف على المرونة والحوارية ، نأتي إلى خاصة التكون ..

واللافت أننا فيما سلف ركزنا على التقني من زاوية فنية جمالية .. أما التكون ، فيراد به الحديث عن مؤدى النص ، عن معناه الذي صيغ من أجله . وكل معنى لا يتحقق الوصول إليه إلا بالتفسير .. في حين أن الطريق إلى هذا الأخير لا يتم إلا بالكشف عن الصيغة الفنية الجمالية .. وإذا كان المعنى من أي شيء يتم الاهتداء إليه بيسر وسهولة ، فإن المعنى الأدبي يخضع للتأويل ، وبالتالي للاختلاف ، وهو ما يعزز من التعددات التفسيرية للنص الأدبي ، وهي التعددات الموازية للتداخلات اللغوية .. وإن كانت الكتابات الروائية الجديدة تجنح إلى تغييب المعنى ، فإن هذا الجناح يحيل على " اللامعنى " الذي يبقى في حد ذاته معنى أريد إبعاده وفق هذا النمط .

والتكون النصي ينشأ **إطلاقاً من فكرة** محددة هي المدار الذي يتأسس عليه النص الروائي إذ إن ملاحقة هذه الفكرة بمثابة المتابعة الدقيقة لخيوط الحكاية المنسوجة داخل النص ، والمتحركة فيه ، وفي شدة المتلقي للرواية ، لكان الحكاية تؤسس لوظيفتين :

١ / وظيفة الامتداد بالنص الروائي ..

٢ / وظيفة إحكام الانتباه وتمثّل المتلقي ..

وقد يتكون النص بناءً على فكرة اجتماعية خالصة ، أو اجتماعية لها قرابته بما هو فكري وفني .. على أن هذه الفكرة مهما كانت قيمتها تمتح من الذاتي لتذويبه في الاجتماعي وإكسابه الطابع الموضوعي بدل الذاتي الصرف .. وبالإمكان أيضاً ولادة الفكرة من وثيقة تاريخية ، أو اجتماعية ، أو حتى اقتصادية ، وبالتالي فإنّه من خلال الإحاطة بملايمات هذه الوثيقة يكتسب النص الروائي نفس الامتداد والتشعب والاستطالة ..

وبالإمكان نشوء الفكرة من حصيلة قرائية أو نقدية لكل ما هو حكاية ..  
لذلك تتولد فكرة الحكاية وتتكون :

١ - من الاجتماعي ..

٢ / من الوثيقة التاريخية ..

٣ / من الذاتي ..

٤ / من الروائي ذاته ..

على أن صياغة التكوين كما يتجلى في حكاية تحوي فكرة دالة ،  
لا يتم إلا برسم عالم فني هو صورة مفارقةً للإجتماعي ، بحكم الانبناء  
على الخيال والكتابة الجمالية . هذا العالم الذي تتفاعل فيه على السواء  
الشخصيات التي تؤدي مهمات وتنجز علاقات وتقوم بأفعال يخضعها  
الراوي للترتيب الزمني الذي ليس مفروضاً فيه القتابع بقدر ما يعكس  
التنامي والامتداد .. إذ الأساس " منطقة " هذا التنامي والامتداد .. وهو  
المنطق الذي نقول عنه " بمنى العيد " :

" .. فالمنطق هذا خفي أحياناً ، يتوخى ، في خفايه

المظهر العبي ، أو الإيحاء بالفوضى ..<sup>(١٧)</sup> ..

فالمتلقي هو من يعمل على " منطقة " الأحداث العبيّة أو المتسمة  
بالفوضى ، وذلك حتى يتراءى له العالم الروائي في أتمّ كمالياته ، وثمت  
يكون الروائي قد أدى وظيفته ومقاصد تأليفه ..

والملاحظ أن من أهمّ الموضوعات التي صيغت كمادة روائية  
متكونة ، تمحورت في الرواية العربية حول :

١ / الاستعمار ونضالات التحرر ..



٢ / تجسيد الصراع الحضاري : شرق / غرب ..

٣ / انتقاد الوضع الاجتماعي لما بعد الاستقلال ..

٤ / معاناة غياب الحرية في ظل أنظمة التسلط..<sup>(١٨)</sup>..

وهي موضوعات في مجموعها ذات طابع سياسي ، وفي هذا يقول الروائي العربي الكبير "نجيب محفوظ" :

" في جميع ما أكتب ستجد السياسة ، من الممكن أن

تجد قصة خائلية من الحب أو أي شيء آخر ، إلا

السياسة ، لأنها محور تفكيرنا كله .. " <sup>(١٩)</sup> ..

في ضوء السابق ، فإن التكوين النصي عملية سردية تتحكم فيها آليات بلاغية .. باعتبار أن السرد يعمل على إظهار الوسائل البلاغية للوجود .. وهو ما عبر عنه "تودوروف" في صيغة دالة مستوحاة عن "شولوفسكي" الذي أسهم بتحليل بناء النص الحكائي في شكله القصصي والروائي <sup>(٢٠)</sup> ..

يقول "تودوروف" :

" هناك وسائل سردية هي إيراد للوسائل البلاغية <sup>(٢١)</sup> ..

على أن من بين هذه الوسائل نجد : الإثراء ، التعليل ، الإشغال ، الترادف ، وتعدد المعاني .. وهي وسائل بلاغية لها أوثق القرابة مع المتداول الثاني : التوازي ، المقابلة ، التدرج والتكرار .. وهو متداول جسده الباحث "عبدالله إبراهيم" في كتابه "المتخيل المردي" على النمط الموالي : التتابع ، التداخل ، التوازي والتكرار ..

فإذا أخذنا الوسائل الأولى على سبيل التحليل نجد بأن :

١ / الإشراف : دعوة للمتلقي الغاية منها المشاركة في النص ..

٢ / التعليق : إحكام المتلقي للنص ، ومباغتته بما لم يتوقع ، حيث يُقتل شُكّه ..

٣ / الإشغال : ويتضمن الإنكار أو توقع موضوع للقارئ إمكانية إيلائه الأهمية ..

٤ / الترادف : ويتجسد في اللعب اللغوي بالكلمات ..

٥ / تعدد المعاني / وهو شبيه الجناس في الشعر ، حيث تتعدد معاني عملية سردية ما<sup>(٢٢)</sup>

أما إذا اعتمدنا الوسائل الثانية ، والتي لا تختلف في جوهر مفاهيمها عما جفنا على ذكره ، اللهم من حيث الاختزال والاختصار ، بل والتطوير أيضاً ، فنجد بأن :

١ / التتابع : امتداد بالنص على مستوى خطي متوالٍ ..

٢ / التداخل / تفرقة للمادة المصاغة زمنياً ..

٣ / التوازي : وهو تعاصر المادى الحكائية المجزأة ضمن أكثر من محور زمنياً .

٤ / التكرار : تقديم المادة أو المحتوى لأكثر من مرة ، لعامل تعدد الشخصيات وزوايا النظر..<sup>(٢٣)</sup>

إن هذه الوسائل في كليتها .. تنغيا لتقديم المادة المراد تبليغها ، وفق نظام سردي يؤسّس بلاغة الرواية ، وخصوصياتها الجمالية الرامية

إلى قول الاجتماعي بالانكفاء على الفني .. والواقع أن هذا ما عبر عنه  
 "بهير زيمبا" حيث قال :

" .. وجميع النظريات البلاغية تصبح بلا معنى إذا فقد  
 البناء الدلالي والتركيب (المادة اللغوية البحتة)  
 للخطاب علاقته بتأثيراته الاجتماعية .."<sup>(١٢)</sup>.



## الهوامش

- (١) : مجلة - الوسط - محمد بركة في مقاله "شرك الكتابة وشرك الكتابة" العدد : ٢١ ١٩٩٢
- (٢) : مجلة - الوسط - حليم بركات في مقاله "لماذا الكتابة ؟" العدد : ١٧ ١٩٩٢
- (٣) : مجلة - الوسط - محمد بركة في موضوعه : النقد الأدبي ينتقل من "حياة المؤلف" إلى "حياة النص" العدد : ٥٥ ١٩٩٣
- (٤) : مجلة - الكرمل - : حوار - محمد بركة - مع "جمال الدين بن قلسوغ" : الثقافة العربية وتغيب المتقبل . العدد : ٢٧ . ١٩٨٨ . ص / ٧٥
- (٥) : نفسه ص : ٧٣

ملاحظة : بخصوص توثيق الرواية العربية للمعطيات التراثية ، يمكن الرجوع إلى كتاب الأستاذ "سعيد قطيش" : "الرواية والتراث السردي" الصادر عن المركز الثقافي العربي بدار البيضاء ، بيروت . أما فيما يتعلق بالجوانب السردية العربية للكثافة في النصوص التراثية ، فيجدر عليها كتاب "عبدالله إبراهيم" السردية العربية وقد صدر عن نفس الدار أما عن المقارنة بين الرواية العربية والموقفه لشكل العربي . وذلك المستلزمة للتشكيل التراثي فنحن عليها ضمن كتب أستاذنا سابقاً ، ويحسن عتقون - السكتية الخطاب الروائي - وقد صدر عن منشورات "أوراق" بدار البيضاء

- (٦) : لغاضل الغزوي في رواية له رياض الريس / ١٢ ص ٢٥ و ٢٦
- (٧) : رواية - وليمة لأعشاب البحر - لـ "حيدر حيدر" دار أنوار بيروت ط١/١٩٩٢ ص : ٩
- (٨) : رواية - مدارك الشرق - الجزء الأول - الأسرعة - لـ "نهيلى سليمان" دار الحوار سوريا ط١/١٩٩٠ . ص : ٧
- (٩) : كتاب - مطوية الرواية - لـ "عمدتي حميد" منشورات "ساق" فاس / المغرب ١٩٨٩ ص : ٧١
- (١٠) : نفسه ص : ٨٨

- وتجدر ضرورة العودة لترجمة "محمد بركة" الخطاب الروائي لمؤلفه "ميخائيل باخثين" الطبعة الثانية دار الأمان الرباط ١٩٨٧ وذلك بقراسته كاملاً وهو نمطيناً هنا
- (١١) و (١٢) : نظر مقدمة محمد بركة لكتاب باخثين "الخطاب الروائي" ص : ١٢ - ويُنظر للصفحة : ١٧

(١٣) : مجلة مواقف العدد : ٦٩ ، خاص : تموزية شاملة للرواية العربية . بحث " حليم بركات " :  
نحو نظرية - علم اجتماعية للرواية العربية " . ص : ١٨٠ .

(١٤) : بالختين في " الخطاب الروقي " ترجمة : محمد بركة ص / ٥٢

(١٥) : نفسه . ص / ٥١

(١٦) : مواقف ٦٩ الجزء الأول من العدد الخاص بالرواية العربية . بحث " محمد بركة " :  
الخطوي في الرواية العربية .. ص : ١٦٢

\* ملاحظة : لقد حظيت كتابات " ميشال بالختين " باهتمام واسع سواء في الغرب أو في الشرق . وهكذا  
وجد في الغرب : " لودروف في كتابه " نقد النقد : (وترجمه إلى العربية : سامي مويضان) " ،  
" بيور زيم " في " النقد الاجتماعي MANUEL DE SOCTORITIQUE :  
(وترجمته إلى العربية : عابدة لطفي) " ، " وجوايا كريستينا " في كتابها " علم النص :  
(وترجمه إلى العربية : فريد الزاهي) " ، " رمان ملتن " في كتابه " النظرية الأدبية المعاصرة  
(وترجمه : جابر عصفور) .

\* أما كتب " بالختين " المترجمة إلى العربية فنجد منها

١ / الخطاب الروقي *Esthetique et theorie du Roman* بالإضافة بحث حول  
رواية " بحث " لـ " لوستوي " مترجماً عن كتاب لودروف : " المبدأ العنقري " ونُجز  
الترجمة مع تقديم محمد بركة " طبع في مصر أولاً والمغرب ثانياً

٢ / الكلمة في الرواية ترجمه يوسف حلاق وهو ذاته الخطاب الروقي مع إضافة " من تاريخ  
الكلمة الرواية " وطبع بموريا

٣ / الملحة والرواية ، ترجمة جمال شعيد ، بيروت .

٤ / شعرية دوستويفسكي : وترجمة جميل نصيف التكريتي صدر في العراق والمغرب

\* أما من أهم الكتب العربية التي تناولت تجربته النقدية فنجد : أسلوبية الرواية ، النقد الروقي  
والأدبيولوجيا وهما معاً للنقاد والباحث " حميداتي حميد " / المغرب

ونجد تطبيقاتاً هنا وهناك . مثلاً : لمري البشير عن " بيضة الديك " لـ " محمد زفزاف " ثم  
تطبيقات " محمد بركة " بالقرع من غلبة النظري عليها كما أفردت " المعرفة " السورية عدداً لـ

(١٧) : كتاب " تقنيات السرد الروقي " لـ " يمتي العبد " دار القلاني بيروت .. ص : ٢٨

(١٨) : مجلة " مواقف " ٧١/٧٠ الجزء الثاني الخاص بالرواية العربية بحث " محمد صديق " :  
إشكالية المعرفة في الرواية العربية " وهو البحث الذي وجدناه ونحن بصدد الكتابة - يتضمن

لنفس ما أفردنا إليه على مستوى المرونة والتعدد اللغوي ، وإن كان يركز على " المعرفة بالضبط " .

ص : ١٤٤

- (١٩) : نفسه "استشهد" نجيب محفوظ "أخذ من بحث" محمد صديق " : ص ١٤٤
- (٢٠) "نظرية المنهج الفكري" نصوص التشكليات الروس ترجمة : إبراهيم الخطيب بيروت / الرباط : ص ١٢٢
- (٢١) : كتاب "لغة الخطاب الأدبي" . لفتنار وترجمة "سعيد القاسمي" . مجلة "لغة والأدب" - تودوروف "المركز الثقافي العربي" - الدار البيضاء / بيروت : ص ٤٤
- (٢٢) : نفسه ص ٤٤ و ٤٥ .
- (٢٣) : كتاب "المتكلم السوي" - لـ "عبدالله إبراهيم" . المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء بيروت : ص ١٠٣ إلى ص ١١٤
- (٢٤) : كتاب "النقد الاجتماعي" - لـ "بيير زيمبا" ترجمة : عابدة لطفي "دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة / باريس .. ص : ١٨٩ .



ARCTIVE

أحمد رفيق المهدوح

رائد النجريد  
الموسيقى في  
الشعر الليبي

محمد الصادق عفيفي

بدأت الدعوة إلى التجديد بعامة  
 خلال العقد الثاني من هذا القرن  
 الذي أوشك على الرحيل مع  
 (جماعة الديوان) ، ولكن - فيما  
 أرى - فإن أهم دعوة للتجديد في  
 عالمنا العربي المعاصر ، كانت خلال الثلاثينات ، مع ارتفاع صوت  
 (شعراء المهجر) (وجماعة أبوللو) وكان كلا الصوتين يمثل الدعوة  
 القوية للانفتاح التجديدي الذي يتمتع بأيدولوجية نظرية وتطبيقية ،  
 منحه الحياة في كثير من ألوان الإبداع الفني ، من حيث المضمون<sup>(١)</sup> .  
 (أي الأفكار ، والصور ، والأفيلة ، وتأسيس المعاني ، واستشفاف أغوار  
 التيارات ، وصدق الإحساس ، والإلتزام بقضايا العصر) ، ومن حيث  
 الإطار والشكل.

ويعطينا هنا التجديد في الإطار والشكل - أي صورة الشعر الذي  
 يتناول (الوزن والقافية) وكان من أبرز المهاجمين لهذين العنصرين  
 ميخائيل نعيمة الذي يقول : (فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر ،  
 ورب عبارة منشورة جميلة التنسيق ، وموسيقية الرنة ، كان فيها من  
 الروح الشعري أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية)<sup>(٢)</sup> .

وقد التمردت هذه الدعوة إلى كثير من البلدان العربية ، مما  
 أوجد بين أدبائها حواراً خلاقاً ، وصراعاً فكرياً في هجوم ودفاع ، أثرى  
 الحياة الأدبية بكثير من المقالات والبحوث والكتب ، ومن هذه البلدان  
 ليبيا ، فعلى الرغم من الهدف الإيطالي الفاشستي المرسوم للصحافة ، إلا



أنها غدت مسرحاً للأفكار ، ومعرضاً للأفكار ، ومتناقشات أدبية ، ولا سيما (مجلة ليبيا المصورة)<sup>(٢)</sup> ، والدارس لها يلحس صورة قوية لتطور الحياة الفكرية بهذا القطر ، ومدى تأثيره بالنهضة الأدبية في المهجر ، وفي مصر والشام ، ومن ثم ظهرت نزعات تجديدية ، وكان الشاعر أحمد رفيق المهدي<sup>(٣)</sup> طليعة من تزعم لواء (دعوة التجديد الموسيقي) .

ولكي نكون واقعياً وموضوعياً كان لابد لي من نشر شيء من الشعر الليبي بعامه ، ومن شعر هذا الشاعر بخاصة ، ليوقف عليه جمهور الأدباء ومن ثم فقد ألفتته بحكم صداقتي الوطيدة له - بطباعة شعره ، مع إصراره الشديد على الرقض ، وحينما أعلمت العقاد بذلك في إحدى ندواته الأسبوعية من كل يوم جمعة نشر مقالة جاء فيها : (أني لا أحب أن أثقل على أحد بالحاح ، ولكني أرويهها غريبة من غرائب الشعر ، ولابد له من غرائب ، ما يستحق أن يطوى منه ، ينشر بكل لسان ، وما يستحق أن ينشر منه يطويه ذروه) ... ولقد رأيت من الواجب علي أن أنبه في صحافتنا الأدبية إلى مكانة هذا الشاعر الليبي (المهدي) ، الذي يقل نظرائه في العصر الحاضر<sup>(٤)</sup> .

وفي آخر الأمر ، قدم لي الشاعر جاثياً من شعره - نطه يمثل النصف أو أقل - وقد طبعته في جزعين<sup>(٥)</sup> متواضعين ، وقد أجازهما الشاعر ، وهو حي يزرقي آنذاك ١٩٥٤ - ١٩٦٠ ، وقد أخذته الفرحة ، حينما أعلمته أنني عرضت شعره - بل لكثير من الشعر الليبي - على جمهرة من أدبائنا<sup>(٦)</sup> ونقادنا على مستوى العالم العربي ، ممن كانت تربطني بهم الصداقة والتلمذة أو الصلات الأدبية وكلهم استجاب مشكوراً، بل إن بعضهم كان يعد نفسه مقصراً ، وكان يأسف ، لأنه لم

يكن من قبل يعلم شيئاً عن الحياة الأكبية بليبيا ، وعن شاعرها الكبير رفيق المهدوي ، كهذا الذي يقوله ميخائيل نعيمة : ( .. إن شعراء ليبيا لم يجدوا من يعرف بهم من بني قومهم ، ويدفع بهم إلى المسرح العربي، وقد آن لهم أن يخرجوا من هذا الجب ... الذي حبستهم فيه ظروف الاستعمار ، ليراه رجال القلم والعلم في الديار العربية .. )<sup>(٧)</sup>.

ويقوله عارف النكدي عضو المجمع اللغوي بدمشق : (لقد عرفتنا أيها العفيفي في كتابك الشعر والشعراء في ليبيا ، إلى قطر من أقطارنا العربية ، كنا نجهله من جهة نهضته الأدبية ، وإن كنا نعرف جهاده البطولي ، ونزعة الوطنية في سبيل حريته واستقلاله .. )<sup>(٨)</sup>.

ويقول فريد أبو حديد : (أشعر بكثير من التردد في نكر حقيقة لا تمرني ، وهي أنني لم أكن أعرف شيئاً عن شاعر ليبيا الكبير رفيق المهدوي ...، ولكن مما يخفف من وقع هذا الشعور عندي ، أنني لست المسؤول وحدي في هذا الأمر ، إذ إن لي فيه شركاء كثيرين ، لا يمكن اعتاقهم من اللوم ...، والفضل في خروج هذا الجزء من ديوان رفيق إلى النور ، وإمتاع أبناء العروبة بما فيه من هذا الرصيد الكبير ، يرجع إلى زميلنا الأستاذ الصادق عفيفي ...، ولولا أنه فاز بثقة الشاعر المهدوي ، وألح عليه إلحاحاً شديداً ، حتى يأذن له بنشر تلك الطائفة من شعره ، لما استطاع شيء من هذا الشعر أن يرى النور ويظهر للناس .. )<sup>(٩)</sup>.

## رفيق والتشكيلات الشعرية :

لم يكتف رفيق بمطلب التنوع في القافية ، بل شن حملة شعواء

على ذلك القيد الذي رضي به الشعراء العرب على مر العصور ، وكملوا به قصائدهم وأشعارهم ، فدعا إلى طرح القافية ، والتخلص منها وفي ذلك يقول :

أما أن للشعر أن يستقل      ويخلص من ريقة القافية  
فقد طال والله تقييده      بتقليدنا الأعصر الخالية<sup>(١٠)</sup>.

وكأنه كان يريد قول نعيمة : (إن القافية العربية المسالدة إلى اليوم ، ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا ، وقد حان تحطيمه<sup>(١١)</sup>) وإذا كان نعيمة لم يكتف بهذه الحملة النظرية هو ونظراؤه من شعراء المهجر ، ولاسيما وهو شاعر إلى كونه ناكداً للشعر ، فنراه يقوم بتطبيقها على كثير مما نظم من أشعار ، فقد جرى رفيق على نهجهم ، وياراهم في هذا المضمار

فهو يبدأ القصيدة على وزن معين ، وقافية معينة ، ولكنه ما يكاد ينشئ هذه القافية التي جعلها مطلقاً للقصيدة من خلال بيتين أو ثلاثة ... حتى يعرض عنها ، وتحن نفسه الشاعرة إلى الانطلاق منها ، والتحرر من قيدها الرتيب ، فلا يلبث أن يعدل عنها ، ويتركها إلى غيرها ، ويقوم بنظم مجموعة أخرى من الأبيات على قافية مخالفة ، وقد يعود في المجموعة الثانية لنفس القافية الأولى ، وقد يستمر في التغيير والتبديل في كل مجموعة<sup>(١٢)</sup> ، وهذا ما نسميه (بالشعر المقطعي) ، ونريد به الشكل الشعري الذي يقوم على نظام المقطوعات في الشعر الانجليزي ، وعلى أشكال (المصمت) ، و (الموشح) في الشعر العربي .

وقد بدأ هذا الشكل يغزو شعرانا العربي ، على يد شعراء

المهجر، وجماعة أبولو، ومن جاراتهم، ولاسيما حينما استخدموه في الترجمة من الشعر الانجليزي إلى العربية، وكتابة الأناشيد، ثم أخذت تتسع دائرته، ويتكسّر عليه الشعراء في المسرحيات، والتراتيم الروائية، والبحور القصيرة، ولم يقتصر الأمر في إحياء هذا اللون على استخدام الأناشيد والمسرحيات، بل مالوا إلى إحياء الأوزان ذات الشبه بالأوزان الأوروبية، كالثنائيات والمربعات والمخمسات والأرجال.

وكان أبرز من استخدم هذا الشكل المقطعي في ليبيا، شاعرنا رفيق حيث استوى ونضج مفهوم القالب الشعري في وعيه، ولم تعد القصيدة في شعره ترتكز على وحدة البيت، في الغالب بل أصبحت (بنية حية)<sup>(١٣)</sup> متلاحمة النسيج، موحدة الموضوع، يأخذ بعضها بحجز بعض، وكأنها قد فصلت على هذا القالب، وهو ما امتدحه به عزيز أباظة والعتاد، حيث قال الأول: نعل أروع ما يتضح في هذا الديوان القيم الذي قدمه لنا صديقنا الأديب محمد الصادق عطيفي.. تلك التجارب الشعرية التي صورها الشاعر فاحسن تصويرها.. وحاول ما وسعه طاقته العامرة أن يبرزها في إطار متلاحم النسيج، موحد، شائق جذاب... دون أن يحيد عن نطاق الحقيقة والصدق الواقعي والأصالة...<sup>(١٤)</sup>.

وقال الثاني عندما كان يستمع إلى بعض قصائد شاعرنا المهدوي، الموحدة القافية والمقطعية، وهو راكب للبواخر النيلية ليلاً في رحلته للسودان - وأما شعره، فلا أقول في بنيته الحية، إلا أنه ملأ النفوس بإبناس، غطى على كل ما هنالك من وحشة الظلام والخواء، ووحشة المصير المجهول..<sup>(١٥)</sup>.

وقد تقوم أشعار الشاعر على (المقطوعة) باعتبارها وحدة لقصيدته ، وليصور فيها جانباً من تجربته ، وهي التي تهمنا هنا في مجال تجديده ، ومن ذلك الثلاثيات ، والرابعيات ، والخماسيات ، والمسمطات ، والموشحات ، والتوزيعات الجديدة .

### التشكيل الأول : الثلاثيات :

وهناك قرابة بينها وبين المزدوجات ، ولكنها تختلف عنها من جانبين : أولاً - أنها لا تقوم على (المشطور) ، بل على أساس البيت التام ، أو المجزوء ، وعلى أن البيتين كما يكونان على قافية واحدة ، يكونان متناظرين في القافية (أي متقابلين) في الحرف الأخير ، في كل من شطري الصدر والعجز ، وبمعنى أدق : أن تسير القصيدة على أساس أن كل أربعة أقسمة وحدة من حيث القافية الأولى - أي قافية الصدر - ومن حيث القافية الثانية أي قافية العجز - وعلى أساس أن القسم الأول والثالث بقافية متحدة فيما بينهما ، والقسم الثاني والرابع بقافية متحدة فيما بينهما ، ومغايرة للقسمين السابقين .

والثلاثيات الرفيقة جاءت على القافية الموحدة في كل بيتين ، سواء أكانت القصيدة من البحور التامة ، أم المجزوءة ، وذلك مثل قصيدته (أما آن)<sup>(١١)</sup> وجاءت - أي الثلاثيات - على القوافي المتناظرة<sup>(١٢)</sup> ، المتساوية الأقطار ، وذلك مثل قصيدة (حبيب)<sup>(١٣)</sup> .

ولكن الجديد عند رفيق - وهو الذي يعنينا في هذا البحث - أنه سلك طريقاً غير المعهود لدى العروضيين ، وذلك من حيث ترتيب التفاعيل في الثلاثية ، فالبيت يتكون من مصراعين ، ولكنهما غير

متماويين في عدد التفاعيل ، حيث جاء في أكثر من نموذج بتفاعيلتين على السطر بتألفية معينة ، ثم أرففها على السطر نفسه بتعينة واحدة ، بتألفية مغايرة ، وذلك كما في قصيدة (ثغور الورد) ومنها :

يا ثغور الورد هيا  
أرسلنى الأكفاس ربا

خـــــــــــــــــــــــبرني  
واقنعـــــــــــــــــــــيني

وَأَمَّا الْكُوفُ فَطَرِيبٌ  
وَأَبْعَثْ ذِكْرِي هَرِيبٌ

يَا نَذِيرُهُ  
لَيْسَ هَدِيرُهُ <sup>(١٩)</sup>

وكما في قصيدته (الشعر والجمال) التي مطلعها :

يا للمشوق الهزار غنى  
علمى الفصـون  
فهاج فى خاطر المعنى  
محرر الجفون

والقصيدة الأولى في حقيقتها من (مجزوء الرمل) ، ولكن الشاعر لجأ في بنائه إلى الإتيان بتفعيلتين - كما رأينا - وبقافية متفقة مع ما يليها من مناظرتها في القسم الثالث ، من البيت الثاني ، ثم بتفعيلة واحدة مستقلة بقافية أخرى مستقلة مع ما بعدها في القسم الرابع ، وتسير القصيدة باطراد هكذا في كل بيتين - أي في كل مقطع من مقاطعها - وبمعنى أدق فإتينا نرى في البيت الأول قافيتين : (واحدة في المصراع الأول ، والأخرى في المصراع الثاني يتبع البيت الأول)<sup>(٢١)</sup>.

ولا شك أن تلك ميزة من مميزات التطور والتجديد في شكل البحور الموروثة ، وبمعنى أوضح في شكل القصيدة المعاصرة عند

رفيق، وهو بذلك قد فتح باباً جديداً في بنية التشكيل الموسيقي في هذا الوقت القديم سنة ١٩٣٤) في الشعر الليبي ، وإن كان قائماً على الوزن الموروث الذي نعرفه باسم (الزمل) في الشاهد الأول ، ولكن في توزيع جديد للتفعيلة ، حيث لا نعرف منه إلا (التام) و(المجزوء) ، ولكن في (تفعيلات متساوية) ، ست منها في التام ، وأربع منها في المجزوء .

والقصيدة الثانية (الشعر والجمال) من مخلع البسيط ، وقد سلك بها نفس الطريقة حيث إن بحر البسيط يقوم على (مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن) ، ويجيء تاماً ، ومجزؤاً ، والقصيدة التي بين أيدينا أي (يا للمشوق الهزار غنى) من (مجزوء البسيط المقطوع) والقطع : عبارة عن حذف آخر الوزن المجموع ، مع إسكان ما قبله ، ومن ثم تصير مستعلن (مفعولن) ، وقد كثر على يد المتأخرين من الشعراء (خبين) مفعولن ، والخبين : عبارة عن حذف الثاني المسكن ، فتصير (فعلن) - كما هو مضاف - وقد سموا هذا (مخلع البسيط) فيصير الوزن : (مستعلن فاعلن فعلن) .

## التشكيل الثاني :

### الرباعيات : ويقوم على نوعين :

١ - النوع الأول : هو الرباعيات التي جاءت في إطار القصائد الطوال ، التي بنيت مقطوعاتها على الوحدات الرباعية ، وقد ذهبت كل رباعية فيها بقافية خاصة بها ، ومغايرة لما سبقتها ، ولما بعدها ، ورباعيات هذا النمط - في الغالب - غير مستقلة بمضمونها ، ومعناها ،

ولكنها عبارة عن لبنة في التسيج العام للقصيدة ، وذلك مثل قصيدة (ذكرى أبي الطيب) ، ونجترىء منها المقطع الأول :

عبارة الناس بعد الممات  
يعيشون في حالة الذكريات  
وتلك برغم المنون حياة

بها فاز مثل أبي الطيب<sup>(٢٢)</sup>.

٢ - النوع الثاني : هو الرباعية التي جاءت مستقلة بنفسها ، ومطابها ، وقافيتها ، وهي جد قليلة في شعر رفيق ، وذلك مثل رباعيته عن (أمجادنا بطليلة) :

قضيت يوماً في طليطة	ما كان أجمله وأبهاء
بلد على جبل أحاط بها	واد . ولشجار وأمواء
كبرت ربي في كنيسة	وشهدت أن لا رب إلا هو
وذكرت مجدداً كان شيد	أجدادنا ، لكن أضعاء <sup>(٢٣)</sup>

وسواء أكانت الرباعية مستقلة بنفسها ، أم جاءت في إطار إحدى القصائد ، فإنها تتكون من أربعة أسطر ، كل منها قد يتألف من شطر واحد ، أو من بيتين ، كل منهما يتكون من شطرين ، وقد سار على هذا (عمر الخيام) صاحب أشهر رباعيات في التاريخ الأدبي وذلك لأنه التزم فيها بوزن (الدوبيت .. Dobet الفارسي)<sup>(٢٤)</sup> وواضح من الكلمة : أنه عبارة عن بيتين ، كل بيت يتألف من شطرين ، فيصبح لدينا أربعة مصاريع ، الأول والثاني والرابع مقفى بقافية متحدة فيما بينها ، والثالث مطلق .



وقد تكون الأبيات الأربعة مقفاية بقافية واحدة ، كما هو معنا في نموذج طليطلة ، وقد يكون البيت الأول والثاني والثالث مقفى بقافية متحدة فيما بينها ، والرابع مطلق ، كما هو معنا في نموذج (أبي الطيب المتنبي) ، وقد يكون الأول والثالث بقافية موحدة فيما بينهما ، والثاني والرابع بقافية موحدة ، ومغايرة للسابقين .

### التشكيل الثالث - الخماسيات :

والخماس ، هو أن يأتى فيه بخمسة أقسمة كلها من وزن القافية للأقسمة الأربعة الأولى ، ويتحد القسم الخامس من كل مقطع من المقاطع التالية ، مع الخامس من المقطع الأول ولهذا التشكيل الخماسي ضروب كثيرة ، من حيث بناء القافية ، مثل (أ ب أ أ أ) ، ومثل (أ ب أ ب ) ، ومثل (أ أ أ أ أ) ، ومثل : (أ أ ب ج) <sup>(٢٢)</sup> ومثل : (أ أ أ أ ب) ، وهذه الصور الثلاث الأخيرة ، هي التي تداولها رفيق في شعره ، ومن ذلك قوله في مناجاة روح ( جبرائيل دانونزيو) الشاعر الإيطالي عند موته بعد المطلع :

رفرفي في عالم الأرواح أصبحت طليقه

• •

كنت في سجن من الجسم الترابي أسيره

تمتشفين حجاب الغيب من نور البصيره

كان ذلك الجسم يخفي نزوة الروح الكبيره

فاتجلى الآن حجاب الشك عن شمس الحقيقه

فأمرجي في عالم الأرواح أصبحت طليقه <sup>(٢٣)</sup>

وقوله في وصف (جليانة) ، وهي ضاحية جميلة من ضواحي  
بنغازي تقع على شاطئ البحر المتوسط :

ولقرص الشمس مالت تتواري      جنوة تشعل فوق الماء نارا  
تركبت لونا يحاكي الجلتارا      أو حياء البحر في خد أسيل

الهيئة قبله في لعب<sup>(٢٧)</sup>

ومصطلح (الخماسي) و(المخمس) هما التسميتان الأساسيتان  
لهذا الضرب ، أما (التخميس) وإن كان قريباً من هذا التشكيل ، ولكنه  
نمط آخر ، لأنه يتكء على الالتباس من قصائد الغير .

### التشكيل الرابع - المسمطات :

وقد يبدأ فيها الشاعر البيت مصرع - أي يكون شطراه على  
قافية واحدة - ثم يأتي بأربعة أقسام ، أي أربعة أشطار على قافية  
واحدة ، من غير قافية البيت المصروع<sup>(٢٨)</sup> ، ثم يعيد قسماً واحداً من جنب  
البيت المصروع الذي بدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة .

وقد يكون المسمط بلا بيت مصرع ، وهو بهذا يكون شبيهاً  
بالمخمسات ، وتأخذ لشاعرنا نموذجاً واحداً من هذا النمط الثاني ، وهو  
قوله :

لنا في ساحل البحر      لقاء ساعة العصر  
تخوض الماء أو نجرى      على الشاطئ لا ندرى

بأنا للهوى .. نحبو<sup>(٢٩)</sup>

## التشكيل الخامس - الموشحات :

للموشح ضروب ومعايير فنية ، لا نعرض لها هنا<sup>(٢٠)</sup> ، إلا بمقدار ما يفيد في فهم هذا الفن وأنواعه ، فهو يبدأ (بالمطلع)<sup>(٢١)</sup> ، وهو مكون من شطرين متحدي القافية ، ثم من (بيت) بقافية مغايرة لقافية المطلع ، وهو غير بيت القصيدة ، لأن هذا البيت التوشحي - ما هو في حقيقته إلا مقطع كامل (وينت بالدور) - ويكون مكوناً من عدة أشطار : أربعة ، أو ستة - وهو الغالب - أو ثمانية ، ثم يعقب هذا البيت نفس المطلع كرة ثانية ، ولكنه يأخذ في هذه الحالة تسمية أخرى ، هي (القل) .

وإن لم يكن هناك في أصل الموشحة مطلع ، وهو ما يسمى (بالموشح الأقرع) فيأتي الشاعر آنذاك **بقل** من بعد البيت ، ولكنه يختلف في قافيته عن قافية البيت ويكرره الشاعر بعينه ، أو بتغيير طفيف ، حتى آخر الموشحة ، ولكنه يسمى في نهاية الموشحة (الخرجة).

وهكذا تسير الموشحة على هذا النمق (قل ثابت القافية) وبيت تتغير قوافيه من بيت لآخر ، ونقرأ في هذا لشاعرنا رفيق أكثر من نص قريب الشبه بالموشحة ، ومن ثم اعتبرناه موشحة ، كقصيدة (يا شباهي) وهي تقوم على المطلع ، ثم يعقبه البيت ، ثم يتكرر المطلع بتغير طفيف :

يا شباهي تتلاشي	بين معي ونحيبي
من من الزهر يطير	كتلاشي الطل في الشم

• •

يا ربيع العمر يا عم	رز زهور الياسمين
يا حثيث السير يا ها	رب بالوقت الثمين
..	..

\* \*

رغم أهاتي وحرصى	يا شهابي تتلاشي
كتلاشي الطل في الشـ	من من الزهر يطير <sup>(٢٢)</sup>

وكقوله في (زهرة القرنفل) بدون مطلع :

تيسمي .. تيسمي	يا حلوة المقبل
عن الشذا تيسمي	يا زهرة القرنفل

أنت جملة الزهر

يا لذة النفوس يا	متعة أحلام المنى
يا بهجة العيون يا	وجه السرور والهنا

أنت جلاء البصر<sup>(٢٣)</sup>

سادساً - التشكيلات الجديدة :

وتقوم هذه التشكيلات على توزيع نظام صوتي جديد ، ويكفي أن نقدم منها نموذجاً أو نموذجين ، حيث نلاحظ فيها أنها تستخدم العنصرين الأساسيين من الشعر ، وهما (الوزن - والقافية)، ولكن بطريقة جديدة غير معهودة خلال الثلاثينات بليليا ، فيما عرفناه من طرائق وقوالب ،

وهو استخدام ذكي ، يكشف عن إحماس موسيقي مرفف يتمتع به رفيق المهدي ، حتى إنه ليكاد يتحول بالأبيات ، أو المقاطع أحياناً إلى أغنية ، بما منحها من إيقاع رقيق منمجم مع جرس نفسه ، ومن تنويع جديد في توزيع التفاعيل ضمن البحور المألوفة ، وذلك كقوله من قصيدته (وطني) وهي من الرمل ، وقد جاء بتفعيلة واحدة على سطر ، ثم بأربع تفعيلات ، ثم بتفعيلتين :

يا بلادي !

عجبا لي ولستركي      وطناً فيه حبيبي  
وطناً فيه أناسي      وبه مسقط رأسي  
لست ما عشت بناسي<sup>(٢٤)</sup>

وقد وفقت على هذه القصيدة ، في كتاب أحد الدارسين ، وقد ساقها بتوزيع آخر تتحقق فيه - فيما أرى - طريقة الشعر المرسل :

وطناً فيه أناسي ، وبه مسقط رأسي  
لست ما عشت بناسي ، لذة العيش الخصيب  
عجبا لي يا بلادي ، كيف ضيعت رشادي  
لم أوفق في اجتهادي ، حين فارقت حماك  
وتوطئتُ سوك ، بأن لي قدر الغريب<sup>(٢٥)</sup>

وقد اتكأ هذا للدارس فيما ذكر في أكثر من موطن من دراسته على ديوان الشاعر الذي جمعه (لجنة الرفيقيات) ولم أطلع على هذا الديوان .

وكما نرى من هذه التشكيلات التي قدمناها ، فإن رفيقاً لم يقصد من وراء دعوته تلك إلى (التخلص من القافية) بصورة عامة ، ومن ثم وقف عند الأوزان التقليدية ، ورأى أنها ليست بحجر عثرة أمام شاعريته المتدفقة ، كما أن القوافي لا يمكن أن تحذ من إمكاناته الإبداعية في التنويع الموسيقي على موجات البحور الماثورة ، فهو كما طرق أبواب النماذج التقليدية ، التي تواضع عليها القدماء ، وركبوها من النظم على قافية واحدة ، فقد خرج على هذه النماذج بتشكيلات جديدة ، لم يمارسها معاصروه من شعراء ليبيا التقليديين من قبله كالشارف والفقي وقناه والحلاف والأسطى عمر .

### قصيدة النثر :

هل أكثر من ذلك خشى رفيق أن يلهم من هذه الدعوة الداعية للتحرر من القافية : أنه يزيد (قصيدة النثر) ، كما صنع شعراء المهجر الذين أقبلوا على هذا الشعر المنشور - ولا سيما أمين الريحاني وجبران ورشيد أيوب<sup>(٣٦)</sup> - إلا أنه يرفض هذا النمط ، ويرى : أنه مهما توافرت وحدات الإيقاع الداخلية في بعض ألوان القول كالنثر الفني ، أو السجع المنظم الجميل ، أو ما يسمى (بقصيدة النثر) .. وما إلى ذلك من ضروب القول المنغوم ، إلا أنها تبقى نثراً ، ولا ترقى إلى موسيقا الشعر الموزون ، التي لعبت دوراً كبيراً في حفظه قروناً طويلة<sup>(٣٧)</sup> ، حتى حل لابن رشيق أن يقول : (ما تكلمت به العرب من جيد المنشور ، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنشور عشرة ، ولا ضاع من الموزون عشرة<sup>(٣٨)</sup>).

وعلى حد تعبير إليوت الشاعر الإنجليزي : إن الشاعر يصل إلى حدود الوعي ، ثم يجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنشورة أن تبلغه ، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة ، لأن هذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى وأفق ، ولا يبلغ هذا الأفق إلا الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية ، ومن ثم نلاحظ ما تتبعه الموسيقى في عملية الإيصال والتأثير معاً<sup>(٣٩)</sup>.

## رفيق والوزن :

كان رفيق يشق إلى التحلل من ربة القافية ، والانطلاق نحو ألوان من التشكيل الموسيقي - كما لممنا أنفاً - وكان يشق أكثر إلى أن يجدد في الأوزان الشعرية ، ويأتي بأوزان أخرى غير أوزان الخليل ، ولعله بهذا يعتبر أسبق من كثير ممن نسبوا لأنفسهم دعاوى التجديد الموسيقي ، وقد كتب في ذلك بعض المقالات الطوال ، ونظم الأشعار التي تدعو وتحض على التجديد في الوزن ، ثم توج ذلك بعرض وزن جديد .

وكما اضطرت نفس رفيق بالدعوة إلى الحرية في بلاده<sup>(٤٠)</sup>، فقد اضطرت بالدعوة إلى الحرية في إيجاد موازين جديدة للشعر ، وإثراء الحياة الأدبية بأنماط مستحدثة من الأوزان ، وإذا كان شعراء الأندلس والمغرب الكبير حاولوا قديماً التمرد على بحور الخليل ، حينما أحسوا بتخلف القصيدة الموحدة إزاء الألحان المتنوعة ، ورأوا أن الحاجة ماسة إلى وزن جديد من الشعر يواكب الموسيقى والقناء في تنوعهما ، فابتكروا : الموشح ، والزجل ، وإذا كان بعض شعرائنا في مطلع هذا

العصر الحديث أرادوا أن يجددوا في هذا الباب ، فكان للهارودي وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، ألا وهو (املأ القدح)<sup>(١١)</sup> ، وكان للرافعي وزن مخترع آخر ، وهو نشيد الطلبة (مجداً مجدأ مدرستي)<sup>(١٢)</sup> ، وكان للعقاد<sup>(١٣)</sup> وزن ثالث ، ألا وهو (عدنا والتقينا) ، فلم لا يجرب هو الآخر حظه؟ وله في مقولة الزمخشري بكتابه (القسطاس) سند كبير ، حيث يقول : (والنظم على وزن مخترع ، خارج على أوزان الخليل ، لا يقدح في كونه شعراً مقبولاً)<sup>(١٤)</sup> ، لأن القاعدة الأصلية التي يجب أن يرتكز عليها الناقد في قبول أي شعر أو رفضه هي استحسان الذوق له .

قلت : كانت نفس رفيق تضطرم بالدعوة للتجديد ، وقد انتهت الفرصة مثني ، وثلاث ، ورباع (مقالة - وإنشاداً - وإبتكاراً) حيث فجر ذلك في نفسه لأول الأمر موت أستاذه الزهاوي في مارس ١٩٣٦ ، فقال: مخاطباً هذا الشاعر :

كلت للتجديد تسمى دفا	قم ، فأنهنا فنناين فرثاء
عننا نأتي بفن غير ما	كل تقلدا ، لمن القدماء
سئمت أنصنا - حتى متى	" ننشء " فشر على حرف الرباء ؟
نسال مننا للقوافي قلص	كلنا فحه شبيهه بفيفاء" <sup>(١٥)</sup>

ثم كتب في (مجلة ليبيا المصورة)<sup>(١٦)</sup> ، قائلاً : (ألم تر أن كثيراً من الأوزان العربية لا يستعملها أحد في زماننا هذا ، وتحسب علينا ، وهي أوزان رضيها العروضيون ، واستعملها القدامى ، ونظموا فيها ، ولكن ذوقنا الآن يمج أكثرها ، ولا نرى أحداً من شعراء عصرنا المجددين يميل إليها ...

ثم استطرد ليقول : نريد أن نتوسع في أوزان الشعر التي



عرفناها ، بإحداث أوزان جديدة على نغمات الشعر ، وألحانه الماثورة لنا، أو غيرها من (الكلام المتن) على رأي ابن رشيق<sup>(١٧)</sup>، ونسميه شعراً ، وتقيد تلك النغمات بقيود أوسع من قيود (لمعت ميقونا) التي حددها عروضيون القدماء ...، ونشترط أن يكون عروضيو عصرنا ، من أهل الموسيقى البارعين ، حتى يتمكن لهم أن يبتدعوا لنا عروضاً وقواعد نزن بها شعرنا الجديد بغير ميزاننا القديم ...

ولسوف أقوم بتقديم وزن جديد بين يدي مقالتي تلك ، وإني على وجل مما أقدم عليه ، ولكنني لا أرى بداً من عرضه على جمهور الأدباء والنقاد طالبا منهم الرأي في الموضوع ...، وأجد فيما سوف أعرضه بعض التوسع في أوزان الشعر ، وأرجو أن يفتح ذلك باباً جديداً فيه نجاح القصيد .. وإن رأيت قبول هذا النموذج عرضت غيره ، من الكثير الذي يجول في فكري ، ولكنني لا أجسر على إظهاره ، وقد اعتمدت في هذا الوزن على الطبع والذوق الفني ، لا على ميزان معروف ، والقصيدة عنوانها (قلب الشاعر والجمال) :

كالنحلة في الروضة تعبت بالنوار

• •

لا يفتأ حيران كثير .. الجولان

يقتحم الأشواك .. إلى زهر البساتن

لا يبلغ ما يمكن مقدار .. الطيران

إن رفرف كالواقف أو حوّم أو طار

كالنحلة في الروضة تعبت بالنوار<sup>(١٨)</sup>

وقد لاقى هذا الوزن كثيراً من الاستنكار ، وقليلاً من التأييد حين

صدوره ، لأنه كان غريباً على العقليّة الأدبية في ليبيا ، التي ألفت نظاماً محدداً للأوزان العربية الماثورة ، لا يجوز الخروج عليه ، وفي هذا يقول موسى البرعصي شيخ المناهضين للتجديد من قصيدة طويلة ردّاً على رفيق :

من أي بحر نظمـت الشعر

بحر أجـاج ، ونسـبت الشـطرا

وعقب عليه رفيق بقوله : ( لا بدع أن يتساءل أستاذنا البرعصي هو وغيره عن شيء لم يتعودوه من قبل ، وأن يستكروا الأوزان التي لا توافق علم العروض ، فقد حدث مثل ذلك من قبل مع أبي العتاهية ، حيث كان ينظم الشعر على أوزان لا يعرفها أهل زمانه .. ولكنه التعصب للتقديم <sup>(٩٩)</sup> .

ومن بعد ذلك بعدة سنوات لاقى هذا الوزن تمجيذاً من أكثر من أديب ، وقد كان على رأسهم فريد أبو حديد <sup>(١٠٠)</sup> ، ولا مجال لعرض هذا أو ذاك ، ولكننا نحيل على بعض مظانها <sup>(١٠١)</sup> .

ثم كتب رفيق ثالثاً داعماً رأيه السابق المنادي بإيجاد أوزان جديدة ، غير ما ألفه الشعر العربي ، وإن له في مصطفى صادق الرافعي الذي كان يمارس وضع أوزان جديدة ، في نفس الوقت الذي جهر فيه بالدعوة للتجديد أسوة حسنة ، ونستمع إليه وهو يقول : شكراً لمجلة الرسالة المصرية التي أبدت فكري في عددها ٢٢٥ في مقالة عن الرافعي للأستاذ سعيد العريان بتاريخ أكتوبر ١٩٣٧ <sup>(١٠٢)</sup> .

ثم فقى على إثر ذلك بقصيدة داعية للتجديد الوزني - وهي كما يقول ، وإن كانت قديمة ومهملة في أوراقي - إلا أنه قد حان نشرها :

سل الموسيقىار عن التغمات      أيمن للفن تحديدها  
فما هالنا في (فعلول فعلول)      وقفنا تحاظر تجديدها ؟

• •

إذا كان بالوزن فيما مضى      عرفنا من الشعر تلك البحور  
أتعجز بالوزن عن أن نزيد      بحورا تزيد بمر الدهور ؟

• •

ويا شاعر العصر جدد لنا      من الوزن غير الذي تعرف  
ولا تخش مر انتقاد الفلاة      فسوف يؤيدك المنصف

ثم عرج رابعاً - في أثناء مناجاته لروح (دا نونفزيو)<sup>(٢٢)</sup> إلى  
غمز الجامدين على القديم ، والذين لا يريدون لحركة التجديد أن تتطلق .

## الهوامش والمراجع

- ١ - نظور : في هذا آراء الطراد ، وشكري ، والمازني ، ومطران ، ونشولا فيلض ، في كتاب نزهات التجديد في الأدب المعاصر لأبوز الجندي : ١٦١ (ط - الأنجلو ١٩٧٥)
- ٢ - الفريال : ١٠١ (ط - القاهرة ١٩٢٢)
- (٥) صدرت في بنقاري عام ١٩٣٥ ، واستمرت قراءة طر مشوات
- ٣ - نظور : ترجمة له في كل من كتابنا : الشعر والشعراء في ليبيا - ١٥٦ (الأنجلو . ١٩٥٤ ، ورفيق شاعر الوطنية : ١٤ (ط - الأنجلو بمصر ١٩٥٩) ، والاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي : ٤١٢ (ط - الكتاب بيروت ١٩٦٩)
- ٤ - جريدة الأخبار المصرية : ١٥ من أكتوبر ١٩٥٤
- ٥ - قامت بطابعتهما مطبعة الرسالة ١٩٥٦ - ١٩٥٩ ، وولدت مؤسسة المطبوعات الجديدة ، ومكتبة الأنجلو بتوزيعهما
- ٦ - أفكار منهم : الطراد ، وميمية ، وفريد أبو حديد ، وعمر النصوصي ، وعزيز أبانقة ، والأخطل الصغير ، وطني الجندي ، وركي المحمدي ، وعيسى هلال ، وسندور ، والحرابي (نظور كتابنا الشعر والشعراء : ٦٧)
- ٧ - مجلة الفريال ، لبنان ١٩٥٩ ، وقارن بكتبتها رفيق شاعر الوطنية ١٢٢ .
- ٨ - شعر والشعراء في ليبيا (سلسلة الغلاف الأخيرة)
- ٩ - ديوان رفيق (بتحقيقنا) وهو أول ظهور لشعر هذا الشاعر : ١٥١/١
- ١٠ - مجلة ليبيا المصورة ١٩٣٨ ، والديوان : ١٤٥/١
- ١١ - الفريال : ٧٠
- ١٢ - نظور : شعراء قرابطة للجمعية لتأدية جميل : ٢٥٦ (ط - دار المطر : ١٩٦٤)
- ١٣ - نظور : كتابنا : الاتجاهات الوطنية : ٤٨٩ .
- ١٤ - الديوان : (و)
- ١٥ - كتابنا رفيق شاعر الوطنية : ١٩
- ١٦ - الديوان : ١٤٨/١

- ١٧ - تسمى عند العروضيين (المشرعة)
- ١٨ - الديوان : ١٤٦/١
- ١٩ - نفسه : ١٢/٢
- ٢٠ - نفسه : ٧٢/١
- ٢١ - كتاب مهرجان رفيق : ١٧٨ (ط - جامعة بنغازي ١٩٩٣)
- ٢٢ - الديوان : ١١٧/١
- ٢٣ - نفسه : ٢٤/٢
- ٢٤ - قطر : عصر الخيام لأحمد حامد : ١٠٠ (ط - المعارف بغداد ١٩٦١)
- ٢٥ - قطر : الشعر العربي الحديث لمورية : ٢٨١ (ط - دار الفكر العربي بمصر ١٩٨٦ ، وأهدى سبيل لمحمود مصطفى : ١٥٤ (ط - صبيح بمصر ١٩٦٧)
- ٢٦ - الديوان : ٦٥/١
- ٢٧ - نفسه : ٩٩/١
- ٢٨ - أهدى سبيل : ١١٦ ، وتاريخ الأدب العربي للمسيحي ٢٢١/٣ (ط - القطر بمصر ١٩٣٥)
- ٢٩ - الديوان : ٤٨/١
- ٣٠ - قطر كتابنا . الأدب المغربي (الفضل الخاص بالمشروعات : ٥٢٣ (ط - دار الكتاب اللبناني ١٩٦٠)
- ٣١ - وقد يسمى : بالمذهب أو الفصن .
- ٣٢ - الديوان : ٧٠/١
- ٣٣ - نفسه : ٣٠/٢
- ٣٤ - نفسه : ١٩/١
- ٣٥ - رفيق في الميزان لعبدية القاي : ١٥٩/١ (ط - الأندلس بنغازي ١٩٦٧)
- ٣٦ - التجديد في شعر المهجر لمصطفى هداره : ١٨٤ (ط - دار الفكر بمصر ١٩٥٧)
- ٣٧ - قطر . مجلة ليبيا المصورة ديسمبر ١٩٣٨ ، وقرن بالمجلة العربية بوايه ١٩٨٠ ص ٤٩
- ٣٨ - قصدة : ٢٠/١ (ط - دار الجيل بيروت ١٩٧٢) .

- ٣٩ - اقتبسه في مقال له ، المجلة العربية السعودية ، يوليه ١٩٨٠ من ٥٠ .
- ٤٠ - انظر تنائي : رفيق شاعر الوطنية الليبية .
- ٤١ - ديوان قنبرودي : ١٠٢/١ (الأسيرة ١٩٥٤) .
- ٤٢ - ليبيا المصورة ديسمبر ١٩٣٧
- ٤٣ - ديوان أعاصير مغرب . ٦٤ (ط - الاستقامة بمصر ١٩٤٢)
- ٤٤ - القسطاس للزمخشري (محمود بن عسر) . ١٢٥ (ط - صبيح ١٣٦٢) وقارن بشوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه في الشعر . ٧٤ (ط - دار المعارف ١٩٧٤) .
- ٤٥ - القديون : ١٢١/١
- ٤٦ - من ١ ع ١٠ يوليو ١٩٣٦ .
- ٤٧ - العدد : ١٢٠/١
- ٤٨ - القديون : ١٢٩/١
- ٤٩ - مجلة ليبيا المصورة ، ديسمبر ١٩٣٧
- ٥٠ - القديون : ١٥٢/١ .
- ٥١ - انظر في ذلك : رفيل في الميزان ١٦١/١ ، والشر والشراء في ليبيا : ٤٧ ، ومهرجان رفيق : ١٧٤ و ٢٢٦ ، ليبيا المصورة ، مارس ١٩٣٨
- ٥٢ - مجلة ليبيا المصورة ، ديسمبر ١٩٧٣
- ٥٣ - القديون : ١٤٨/١
- ٥٤ - ليبيا المصورة ، مايو ١٩٣٨ والقديون : ٦٥/١



# نصوص اللغة وقانون الأضداد

محمد الخافي

تهدف هذه الدراسة إلى طرح أصول نظرية جديدة في اللغة مستندة على معطيات قديمة جداً وبسيطة جداً. وتتخلص هذه النظرية في مفهوم محوري عام هو مفهوم النص اللغوي الذي يبدو منه بكل وضوح، أن اللغة نص متكامل يتضمن رسالة واضحة وخطاباً محدداً ينبغي معرفته وتحديد موقعه منه وعلاقته بنوعين آخرين من النصوص يمثل كل ما يؤلفه ويبدعه الإنسان من نصوص أدبية وفلسفية وقانونية وعلمية..... ولو لم تكن اللغة في أصلها نصاً لما استطاع الإنسان أن يؤلف من مفرداتها المتناثرة نصوصاً منطوقة ومكتوبة يعبر فيها عن آرائه وأفكاره ويتواصل بها مع الآخرين.

والإنسان عندما يؤلف نصاً ما مهماً كان صغيراً (كلمة - جملة) لا يعمل في الواقع سوى على تقليد اللغة ومحاكاتها، وذلك لأن الأصل في اللغة هو وحدة النص وليس وحدة المفردات، ولهذا فالكلمات التي تؤلف منها نصوصنا الخاصة هي في الأصل قد استقرت من أماكنها داخل نص لغوي طبيعي.....

وضعية الألفاظ والمفردات في اللغة أشبه بوضعية الحروف داخل الكلمات. ومعلوم أن الكلمات هي معاني تنشأ من جراء تأليف مجموعة من الحروف داخل لفظ واحد. أما معاني اللغة فهو ما يتحصل لدينا من جراء تفاعل الكلمات مع بعضها البعض نتيجة التعامها في تركيبية نسقية واحدة تصبح فيها الكلمات كأنما هي أحرف داخل معاني.. والحروف إذا كانت



مستقلة تحافظ على معانيها الخاصة بها : معانيها المحدودة والمبهمة فهي عندما تضاف إلى بعضها البعض وتركب في كلمة تفقد معانيها الفردية الغائبة معنى أو معاني الكلمة التي تكونت منها.

نفس الشيء بالتصبة للكلمات ذاتها التي تقلل محافظة على معانيها الخاصة بها ما دامت مستقلة عن بعضها البعض، لكنها عندما تصاغ في تركيبية واحدة تنشأ منها حينئذ معانٍ أخرى من مستوى أعلى الشيء الذي يعني أن معاني المفردات متاثرة هو فقط أدنى شكل من أشكال اللغة التي تزداد معانيها، وتخضع وتكتمل كلما كبر محيطها واتسعت قاعدتها.. إذا كانت اللغة نصاً فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف هي طبيعة هذا النص، وما هي الأفكار التي يحتويها وكيف يمكن الحصول عليه.

أول خطوة ينبغي القيام بها في هذا الصدد هو تليخيص اللغة وتليخيصها من التكرار الذي يطبعها . أجل فإن في اللغة تكراراً كثيراً، وحذف التكرار ليس نقصاً من اللغة بل هو زيادة فيها، إنه نقص من الفاظها من أجل الزيادة في معانيها ، بل هو تمزيق لجثث الألفاظ من أجل الكشف عن أرواحها . ويتم تليخيص اللغة بنفس الشكل الذي يتم به تليخيص الأصوات الهجائية للحروف داخل الكلمات من شكل : (ميم ، دال راء ، سين) إلى شكل : (مدرسي) .

وهنا عند الانتقال من الشكل الأول إلى الشكل الثاني ثم الانتقال من القراءة الفردية المستقلة إلى القراءة الجماعية الموحدة ، ومن الغموض إلى الوضوح أو من عدم المعنى إلى المعنى ، وتم الانتقال كذلك من الأصوات الهجائية الكثيرة التي تشغل مساحة كبيرة ولا تعني أي شيء إلى أصوات قليلة تشغل فقط مساحة صغيرة وتدل على معانٍ واضحة .

ومن المعلوم أن الحروف الهجائية تتكرر سواء داخل الكلمة

الواحدة أو داخل مجموع الكلمات التي يتكون منها معجم اللغة ، ورغم تكرارها فالحروف الهجائية قليلة ومحصورة العدد في نظام أبجدي أصبح الآن معكناً بفضل المعطيات التي بين أيدينا ضد عدد حروفه وتحليلها بطريقة رياضية ....

لغة نظام أبجدي ولها أيضاً نظام معجمي أو نظام اللفظي يتكون من عدد قليل من المفردات التي تعتبر بمثابة الكلمات الأصول أو الأصلية الجامعة للمعاني الكلية في اللغة ... إذا كنا نفهم من التكرار تكرار الألفاظ داخل اللغة الواحدة والنموذج اللغوي الواحد فإن التكرار أيضاً هو تكرار في النماذج والأنساق اللغوية ذاتها وذلك لأن من مقتضيات مفهوم النص في اللغة هو توحيد الحروف في كلمات وتوحيد الكلمات في نص توحيد الأنساق اللغوية المختلفة في خريطة لغوية واحدة ، نقول خريطة لغوية ، لأن اللغة خريطة فعلاً ودخلها تتحدد مواقع الكلمات بدقة متناهية مشكلة بذلك شبكة مواصلاتية بديعة هي أشبه بشبكة للتواصل في المراكز العصبية العليا إن لم تكن هي هذه الشبكة ذاتها ، وذلك لأن من المبادئ الأساسية التي يطرحها مفهوم النص في اللغة هو تفسير نوع العلاقة الموجودة فيما بين الألفاظ ، حيث إن كل كلمة تؤسس لنفسها علاقات متعددة بشكل مباشر أو غير مباشر مع بقية المفردات من خلال مجموعة من المسالك والقنوات حتى إن تفسير الكلمة الواحدة قد يتطلب تفسير اللغة بأكملها.

إن العلاقة بين النماذج اللغوية ليست علاقة جوار وتجاور ، لأن اللغات لا يوجد بعضها خارج بعض ، وإنما يوجد بعضها داخل بعض وفي قلبه . وإذا كان المساند حتى الآن إن العلاقة بين النماذج اللغوية علاقة جوار ، فلأن هذا الجوار هو أساس العلاقة المساندة بين عناصر ومفردات اللغة الواحدة ، ولهذا فنحن نكتشف وحدة النماذج اللغوية بشكل تلقائي

عندما تكون بصدد توحيد عناصر ومفردات النموذج اللغوي الواحد . وإذا كان التفكير انطلاقاً من مجموع النماذج اللغوية أو من لغة موحدة يتيح لنا فرصة استغلال جانب كبير من إمكانيات اللغة فإن توحيد اللغة هو أصلاً اكتشاف هذه الإمكانيات داخل اللغة الواحدة والنموذج اللغوي الواحد ، وقد سبق أن رأينا أن معاني اللغة تزداد وضوحاً وكمالاً كلما اتسعت قاعدتها وكبر محيطها .

اللغة نص من أجل اكتشافه لابد من القيام بعملية تلخيص لمفردات اللغة ، ولا يمكن القيام بهذا التلخيص إذا لم نعرف نوع العلاقات الموجودة بينها.

تأليف اللغة في نص تلخيص المفردات وتفسير نوع العلاقات الموجودة بينها.

كل هذه الشروط موجودة في قاعدة عامة من قواعد اللغة العربية هي المعروفة اصطلاحاً بنظام الاشتقاق الذي يمكن إجمال وضعيته في الدراسات اللغوية القديمة والحديثة في النقاط الثلاث التالية :

١ - الاشتقاق عند اللغويين ثلاثة مستويات :

- الاشتقاق الصغير وهو الذي تتغير فيه أوزان الكلمات وتفعيلاتها: كتب مكتب كاتب مكتبة..

- الاشتقاق المتوسط وهو الذي تتغير فيه رتب حروف الكلمة الواحدة :

ABC. ACB. BAC. BCA. CAB. CBA

- الاشتقاق الكبير، وتتغير فيه إضافة إلى ما سبق الحروف الأصلية في الكلمة بحروف أخرى قريبة منها في المخارج الصوتية...

٢ - الكلمات التي ترجع بالاشتقاق إلى أصل لغوي واحد تظل حاملة لمعنى الجذر الذي تفرعت عنه بالإضافة إلى معانٍ أخرى جزئية متخصصة تشكل شخصية كل فرع على حدة داخل عائلته الموحدة، ومن هنا ذهب اللغويون إلى أن الاشتقاق كله ترادف.

٣ - الاشتقاق بهذه الأوصاف المذكورة يعتبر سمة من سمات اللغة العربية واللغات السامية عموماً.

لقد كانت هذه هي خلاصة اجتهادات قدامى فقهاء اللغة العربية الذين اعتمدوا منهج البحث التجريبي الاختباري، فأين هي اجتهادات المعاصرين ؟..

إن أشهر طريقتين للكتابة والقراءة هما :

١ - الكتابة من اليمين إلى اليسار .

٢ - الكتابة من اليسار إلى اليمين

إلى جانبهما وجدت طريقة ثالثة تقرأ وتكتب فيها الأسطر من اليمين واليسار معاً، حيث يقرأ السطر الموالي من حيث انتهت قراءة السطر الذي قبله. بالإضافة إلى هذه الأنواع من الكتابة الأفقية وجدت كذلك الكتابة العمودية التي كانت سائدة في القديم وما زالت بعض آثارها موجودة إلى الآن. كل من الكتابة الأفقية والعمودية لا غنى لإحدهما عن الأخرى، فنحن ننقل من كلمة إلى كلمة أفقياً وننتقل من سطر إلى سطر عمودياً لتعطر الكتابة في سطور طويلة جداً.. الأمر الذي يفيد أن كل كتابة أفقية تتضمن في ذاتها كتابة عمودية وكل كتابة يمينية أو يسارية تتضمن في ذاتها الكتابة المقابلة لها، وفيما يلي تفسير للموضوع من خلال هذا المثال الذي نختاره في الأحرف الثلاثة ل ب س :

ل	ب	س
ب	س	ل
س	ل	ب

ل	ل	ب	ب	س	س
ب	س	ل	س	ل	ب
س	ب	س	ل	ب	ل

ويمكن أن نلاحظ أن الجدول الكبير تفسير للجدول الصغير، وهذا الأخير تلخيص لـلأول، ورغم صغره يحتوي الجدول الصغير على نفس المعلومات الموجودة في الجدول الكبير، ويكفي لتحقيق هذا قراءة الجدول الصغير من جهاته الأربعة : يمين يسار أعلى أسفل. المعلومات الواحدة والاختلاف الظاهر في حجم الجدولين يمين . إن المساحة التي تسع كلمة واحدة يمكن أن تسع كلمات عديدة الأمر الذي يفيد أن اللغة لا تحتاج في وجودها إلى مفهوم المساحة ، وإذا انعدمت المساحة كشرط في اللغة فإن مفهوم الحدود بين اللغات بدوره يسقط ويتهدم ، ولهذا نجد أن الاشتقاق ليس فقط سمة من سمات اللغة العربية واللغات السامية وحدها كما ذهب إلى ذلك المختصون ، وإنما هو أمر عام في كل اللغات بدون استثناء . حيث تقوم الجذور بتوزيع فروعها داخل مختلف الأنساق اللغوية .

والاشتقاق هو الذي يمنحنا فرصة قراءة الكلمة الواحدة من اليمين ومن اليسار ومن كل الاتجاهات ، وذلك لأن تغيير رتب حروف الكلمة هو في أصله تغيير لاتجاه قراءتها كما لاحظنا ذلك في المثال المذكور في الأحرف الثلاثة : ل ب س . ل س ب . ب ل س . ب س ل . س ل ب . س ب ل .

وإذا لاحظنا أن الجذر الذي يحتل الموقع السادس هو أبعد من الجذر في الموقع الأول . فهذا في الواقع مجرد خداع بصري لأن مفهوم البعد يحتاج إلى مفهوم المساحة ، وهذه كما سبق متعمدة في اللغة ،

والصحيح أن الجذر السادس يحتل نفس موقع الجذر الأول إذا كانت لدينا إمكانية القراءة من اليمين واليسار معاً : ل ب س . ولأن القراءة من اليسار إلى اليمين نظام يقع خارج نظام اللغة العربية مثلاً ، لذلك فإن الكلمات أو الجذور التي تقرأ من اليسار إلى اليمين تعتبر مهملة وبلا معنى لأنها شذت عن قانون الكتابة المعهودة في العربية أو كل لغة يمينية . وهذا الأمر أن كنا نرفضه ونستكره عند الوعي به فهو مع ذلك يجري به العسل ويهدوء تام من غير وعي ، ونظراً لمؤهلاته الكبيرة فإن نظام الاشتقاق عوض أن يغير حركة عيوننا العربية المتجهة دوماً من اليمين إلى اليسار ، فيجعلها تتحرك من اليسار إلى اليمين يكتفي بتغيير مواقع الحروف داخل الكلمات .. والملاحظ أن الجذور الستة المذكورة هي في الأصل كلمة واحدة تقرأ قراءات **مختلفة ومتعددة** من أجل اكتشاف عالمها بأكمله أو الأجزاء الكبيرة منه على الأقل . وذلك لأن الكلمات مفردة ليست هي ذات اللغة وإنما هي نوافذ تطل منها على عالم اللغة ، وفيما يلي نموذج جد بسيط لبعض دلالات ومعاني الأحرف الثلاثة ل ب س -

ل ب س	ل س ب	ب ل س	ي س ل	س ل ب	س ي ل
لباس		blouse	بوصلة	سلسل	سبيل
laps		pelouse	bowsole	سلب	(سبولة)
lapse		bleser	bowsiller		Symbole
lapses		blesc	بسالة	slip	simple
		plus	imbecille	sleep	somplese
		police		solopette	supplement
		البليس		هسليب	suplier
		paoce		صلب	suplice

exemple	célèbre		palois plaisir pwslictc ploisnter		
---------	---------	--	--	--	--

وسنكتفي هنا بمثال واحد ونختاره في لفظ سبيل وهو الطريق الذي يستعمل للمرور في معناه المادي والمنتهج المنظم للحياة في صورته التجريدية .

وقريب من السبيل بهذا المعنى نجد لفظ symbole وهو الرمز والعلامة والشعار ... ولأنه يقال عن كل شعار أنه مثل، فلماذا نجد أن لفظ exmple يشكل لغة واحدة مع symbole ومشتقاته، ولأنه يقال عن كل شعار أنه مثل أعلى، فإن صفة العلو في **symbole** و **exemple** يمكن ملاحظتها في القول المأثور : ضرب مثلاً : وضرب المثل هو رفعه ونصبه وتعليقه حتى يصبح من علوه ظاهراً للجميع. ومن الضرب بهذا المعنى اشتق اسم العلم drapeau الذي هو رمز وشعار كل وطن يرفرف عالياً. ولأن ضرب الأمثال ورفعها إلى أعلى يكسبها سمعة وشهرة فلماذا نجد أن لفظ célèbre (مشهور ذائع الصيت. .) يشكل لغة واحدة مع symbole exemple ومشتقاتها. ثم نجد إلى جانبه لفظ publiuite (اشهار) ..

الأشياء التي تكسب شهرة وسمعة تكون قد توفرت لديها امتيازات تفوقت بها على غيرها، ومن هنا نجد أيضاً لفظ supplement (aire) (إضافي مضاف ...) هذه الإضافة والزيادة يمكن ملاحظة حضورها في لفظ لباس، إذ من المعلوم أن اللباس شيء مضاف وزائد عن حقيقة الجسد المادية.

إذا كان ضرب الأمثال يكون عادة للتوضيح والتبسيط فلماذا نجد

من مشتقات *exempe* لفظ بسيط *simple*، صفة العلو في سبيل *exempe* *sympole* يمكن ملاحظتها أيضاً في لفظ صليب، ومنه الفعل صلب بمعنى علق، وذلك كما في قول فرعون مهدداً : (ولأصلبنكم في جذوع النخل) دون أن ننسى أن الصليب في حد ذاته شعار مشهور..

يمكن ملاحظة صفة العلو أيضاً في لفظ سنبله إذ من المعطوم أن صفات وخصائص السنابل العلو والارتفاع.

وإذا كان كل سبيل (طريق) يحمل علامات للهداية والإرشاد، فلهذا نجد من مشتقاته لفظ بوصلة *bousole* وهي الآلة التي يمكن أن تحدد للسفن مثلاً في عرض البحر الاتجاه الذي ينبغي أن تسلكه كي لا تضيع.

الحديث عن الهداية والإرشاد والتوجيه يقودنا إلى الحديث عن لفظ إبليس الذي هو رمز وشعار الإغواء والتضليل، ومن هنا علاقته أو بعض علاقاته بلغزي سبيل *sympole* ومشتقاتهما.. إذا تأكدت صفة العلو في لفظ سبيل ومشتقاته فإن العلو حاضر بقوة في كل المرادفات المعنوية للسبيل والتي منها :

١ - الشارع وهو لغة واحدة مع الشعار والعرش، والشرعية والشعري وهو النجم المذكور في قول الله تعالى (وأنه هو رب الشعري) - وإلى جانبه نجد لفظ شعار وهي النجوم المذكورة في قول الله تعالى (وإذا الشار عطلت).

٢ - ومنها الطريق. وصفة العلو فيه يمكن ملاحظتها في لفظ الطارق وهو النجم المذكور في قوله تعالى (والسماء والطارق وما أدراك ما الطارق النجم الثاقب)..

٣ - ومنها المراط أو الصراط وهو لغة واحدة مع *street* (شارع). وصفة العلو فيه يمكن ملاحظتها في لفظ *star* ولفظ *astre* (كوكب).



مبيل	..... symbole	
شمارع	شعار (شريعة)	شعري عشار
طريق	طريقة	طارق
مراط	طريقة	astre star

ننتقل الآن لمثال آخر من أجل التنويع ونختاره في الحرفين (ف ن) ومنه الفعل Venier بمعنى جاء وهو يدل على صفة علو كما هو واضح من خلال صورته الاشتقاقية الأخرى وهي لفظ biveau (مستوى) . ومستوى كل شيء أعلاه .

والمرافق المعنوي الآخر للفعل Venir يدل بدوره على صفة علو وهو الفعل «viver» بمعنى وصل . والصورة الصوتية العربية للفعل aviver هي الريف وهو كل حاجز مرتفع واشتهر استعماله للجهال خاصة .

ويمكن ملاحظة صفة العلو في المرادف المعنوي العربي للفعل venir وهو الفعل تعالى الذي يستعمل بمعنى أقبل ويستعمل بمعنى ارتفع كذلك .. ويدل على هذا بوضوح الفعل طلع الذي يستعمل بمعنى جاء وذلك كما في الأثر الذي يقول فيه الراوي : (بينما نحن جلوس عند رسول الله صلى الله عليه وسلم إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب شديد سواد الشعر لا يبدو عليه أثر السفر ولا يعرفه منا أحد ...) ويبدو من هذا أن الشخص الذي يقبل علينا كأنما هو يصعد في سلام وأن الشخص الذي يتركنا كأنما هو يهبط فيها ...

ومن المشتقات العربية للفعل venir والاسم viveau نجد لفظ أنف وصفة العلو فيه راجعة إلى كونه عضلة بارزة فوق سطح الوجه ، ومنه

يقال " الأنفة والكبرياء ، ومقال منيف وهو الذي بلغ درجة عالية في أسلوبه وأفكاره ، ويدل على عكس هذا المعنى لفظ Naif بمعنى ساذج ...

إلى جانب نجد لفظ في الذي يجمع في ألفان وهي البراعم والأغصان والعروش التي هي أعلى شيء في الشجرة ، وفي فن الذي يجمع في فنون (arts) وصفة العلو فيه لا تحتاج إلى توضيح ومن المشتقات الأخرى نجد الرقم neuf (تسعة 9) وصفة العلو فيه راجعة إلى كون الرقم 9 هو أعلى عدد في أبجدية الأرقام العشرة (0.....9).

ومن المشتقات الأخرى نجد لفظ نفى (exit) وهو الإبعاد خارج الوطن أو بعيداً عن مسقط الرأس. وهو يحتاج إلى سلطة تقوم بهذا الإبعاد، ومن هنا صفة العلو فيه ... أما صفة الغول في النفي فراجعة إلى كونه بعد في المكان . والملاحظ أن كلا من venin ونفي هما فعلاّن لحركتين متعاكستين .

والنفي كذلك يستعمل كضد للإيجاب (négation) وأدواته في غير العربية هي (ni. n. no non) ومن صورها الصوتية الأخرى نجد لفظ neuf = تسعة - 9 (ni. n. no = neuf = نفي) وإذا نحن قرأنا فاتحة سورة القلم على ضوء هذه الإحالة على أدوات النفي : (ن والقلم وما يسطرون ما أنت بنعمة ربك بمجنون ...) فإن أحد معاني ن سيكون حينئذ هو : لا : no . non وهذا طمأنة للنبي صلى الله عليه وسلم ورد على من يكذبه ويتهمة بالجنون ودفع ذلك عن قلبه الطاهر . ويؤكد معنى النفي الذي في النون (ن) وجود أداة نفي أخرى في النص هي الحرف ما : ما أنت بنعمة ربك بمجنون : (ن ... ما أنت ..) وأداة النفي " ما " هي جواب للقسم : ن والقلم وما يسطرون . وبما أن جواب القسم قد تم بنفي ، فإن فعل القسم أو أداته تكون نفياً كذلك . ويتأكد هذا المعنى من خلال افتتاحية

سورة يس التي جاء فيها : (يس والقرآن الحكيم إنك لمن المرسلين) وإذا كان النص الأول ينفي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أن يكون مجنوناً أو مجرد مجنون، فإن النص الثاني في سورة يس يؤكد أنه نبي مرسل، والتأكيد ضد النفي، وعلى هذا تكون عبارة يس ضد عبارة "ن" فتكون يس حينئذ أداة إيجاب : نعم (يس si. yes...) وهنا في سورة يس : (يس والقرآن الحكيم إنك لمن المرسلين) يظهر التوافق بين أداتي إيجاب أو تأكيد هما : (يس.. إنك...) وهذا على غرار التوافق الذي بين أداتي النفي في سورة القلم : (ن... ما أنت..).

مثال آخر نختاره هذه المرة في الحرفين م ل ومنه السلسلة التي تعني من جهة النوع والفصيلة وتعني المختار من كل شيء والمنقضى والمصطفى والعصارة... وتعني أيضاً الشيء القليل والصغير والدقيق..

والصورة الصوتية للسلسلة في غير العربية هي لفظ cellule وهي الخلية. ولعل السلسلة بهذا المعنى الأخير هو ما جاء في قول الله تعالى : (ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين) (وبدأ خلق الإنسان من طين ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين) وإذا كانت سلالة الماء خلية فإن سلالة الطين تكون ذرة (atome) الأمر الذي يفيد أن الإنسان يمكن أن يكون قد خلق من مجرد ذرة من الطين المنتقى، وذلك على خلاف التفسير الكلاسيكية المعتمدة حتى الآن والتي ترى أن الإنسان قد صنع كما تصنع التماثيل والمنحوتات.

مثال آخر نختاره في الحرفين ب م ، ومنه الفعل بس كما في قوله تعالى في سورة الواقعة : (إذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة خالصة رافعة إذا رجت الأرض رجا وبست الجبال بسا فكانت هباء منبثا...) ومعنى بست الجبال هو انهدمت وتحطمت وتفسير هذا في الصورة

الصوتية الفرنسية للفعل *poser* بمعنى خفض التخفض أحسن إتحنى إنذاك.. ومعلوم ان انحناء الجبال المرتفعة لا يتم إلا إذا تحطمت وتصدعت واستوت بالأرض. ومن أشكال هذا الاستواء قوله تعالى: (فلما تجلّى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا). ومن الصور الصوتية الأخرى للفعل *poser* نجد الفعل *poser* بمعنى وضع نصب.. ويفسر هذا قوله تعالى: (أفلا ينظرون إلى الإله كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت وإلى الأرض كيف سطحت).

ومن الصور الصوتية الأخرى بعد الفعلين *poser et paier* نجد الفعل *passer* بمعنى مر.... ويفسر هذا قوله تعالى: (وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب).. وقريب من معنى الفعل *passer* نجد الفعل *Pousser* بمعنى دفع\*... ومن الآيات التي تتدرج في سياق هذا المعنى نجد: (وسيرت الجبال فكانت صرابا)، (وتسير الجبال سيرا).

هذه الحركة المضافة للجبال على مستوى النص الديني موجودة كذلك كوصف ذاتي للجبال على مستوى النص اللغوي حيث نجد مر مشتقات جبل الدالة على الحركة الفعل جلب بمعنى نقل حول... وذلك كما في جلب البضائع، وجلب عليه في الحرب طرده أو طارده. ومعروف عند البيولوجيين أن سير الجبال ومرورها مرتبط بالحركة العامة للأرض وقاراتها. والقرآن بدوره قد ربط بين حركة الجبال عند نشأتها وبين تباعد القارات عن بعضها البعض وذلك كما في قوله تعالى في سورة الرعد: (ولو أن قرأنا سيرت به الجبال أو قطعته به الأرض أو كلم به الموتى) ويبقى انفصال القارات عن بعضها البعض المعنى الواضح والمناسب لنص تقطيع الأرض إلى أن يظهر معنى آخر أنصب وأوضح وأجلى...

مثال آخر نختاره في الأحرف س ب ح . ومنه الفعل سبح وسبح وهذه العلاقة بين الفعلين يمكن ملاحظتها في علاقة الفعل الانجليزي to swim بالفعل العربي صام ومن مشتقاتهما الأخرى نجد ocean أمالون . زمزم . مزن .. سانية .. ويمكن ملاحظة نفس العلاقة في ثنائية الفعلين nager (سبح) ناجي (سبح) ومنهما يشتق الفعل نجا ومقابلته في الفعلين سبح وسبح هو الفعل (se) sawver والصورة الصوتية لهذا الأخير في العربية هي الفعل صفا . ومنه الطير الصافا وهي المحلقة والصابحة في الفضاء ومنه الصوفية والمتصوفة ... ومنه سورة : الصافات التي جاء فيها قول الله تعالى : (وإنا لنحن الصافون وإنا لنحن المسبحون) والاسم مسبحون صورة مكررة للاسم صافون وتفسير له حيث ألمعت الحاء والباء في مسبحون في حرف واحد فاتقبلنا صوتيا إلى حرف ثالث هو الحرف الفاء، تماماً كما يمتزج لوانان مع بعضهما البعض فينتج عنهما لون ثالث مخالف لأصليه ، وذلك لأن اللغة لها بدورها أصوات وحروف أو أصول ترجع إليها مختلف الأصوات والحروف ...

\* ... = Sawver = SAPHA = SAPAHA = SABAH = سبح

ولأن الفعل sawver هو فعل نجدة والقاذ إضافة إلى كونه فعل عبادة . فإن النجدة والنجاة في العبادة يمكن ملاحظتها في لفظ الصلاة في صورته الصوتية الفرنسية salut الذي يستعمل للتحية والسلام والنجاة والنجدة ...

وفي الخلاصة يمكن أن نمجّل وباختصار إلى حين ان السباحة هي حركة العالم والتسبيح هو وظيفته ولأن السباحة والتسبيح يحيلان على عالم الماء . فإن الماء هو هوية العالم وورقة تعريفه التي تصف فيه أهم حركتين وهما : الحركة المادية والحركة الروحية ...

مثال آخر نختم به ما سبق، ونختاره في الحرفين (ب ع) ومنه البيع والفعل باع vendre ومن الملاحظ أن لغة القرآن تطلق على الدين اسم البيع (بيعة) وذلك كما في قول الله تعالى في سورة الحج : (ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصنوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيراً) والصوامع والبيع والصنوات والمساجد ألفاظ مترادفات وهي أماكن العبادة في مختلف الديانات المنزلة...

ونجد أن يوم الجمعة يحمل اسم البيع في صورته الفرنسية  
vendredi (vendre + di) (day = die = di = ضوء...).

وفي القراءة الفصحى يصبح يوم البيع هو يوم البيعة وهي العبادة. هذا الأمر يوضحه يوم الأحد في صورته الفرنسية حيث أن الاصل في dimanche هو (dimanche) وهو يوم الأكل وفي القراءة الفصحى يوم العيد الذي تحضر فيه أئمة وشيوخ الأئمة (fête = فاتحة = دعاء = عيد)\*، يوم السبت في صورته الفرنسية بدوره يحمل نفس الدلالة Samedi وهو يعني يوم الصوم الذي هو جزء من كل ويمكن أن ينوب الجزء عن الكل في الدلالة. ومن الملاحظ أن الله قد حرم على اليهود الخروج لصيد الأسماك يوم السبت من أجل الراحة والتفرغ للعبادة ومن هنا نعلم أن معنى الصوم الذي في السبت ليس هو الامتناع عن الأكل وإنما هو التوقف عن العمل. ولهذا كانت الأيام الدينية الثلاثة أيام عطلة وراحة، والسبت في أصله العربي يعني الراحة وهو مشتق من السبات الذي هو أقصى درجات الراحة ويكون ذلك في النوم خاصة.. ومعنى الراحة والعطلة واضح في يوم الجمعة في أصله الإنجليزي (fri + day Friday) حيث أن الاصل في fri هو free الذي يعني الراحة والفراغ...

ومن المعلوم أن العرب في جاهليتهم كانوا يعظمون يوم الجمعة

اعتقاداً لا عملاً. وكذا كان اليهود على علم بمكانته الدينية، وهذه الأصول اللغوية المنحدرة من غير العربية تشهد بالطابع الديني ليوم الجمعة من غير وعي من أهلها. الأمر الذي يفتح لنا فرصة للتسائل إن كان الناس قد صلوا الجمعة قبل أن يصلوا السبت والأحد ثم عادوا فصلوه من بعدهما أم أن الأمر فقط يتعلق بكون خير يوم الجمعة قد سبق في الوجود مثلما سبق الأخبار المبشرة بالنبوة الخاتمة قبل بعث الخاتم صلى الله عليه وسلم. ولما كان أهل الكتاب قد حذفوا من نصوص كتبهم الأخبار المبشرة بالنبوة الخاتمة. فإن هذه الأخبار المحذوفة والنصوص التي التوت أعناقها وقطعت رؤوسها قد عادت فتبنت من جديد ولكن هذه المرة في نصوص اللغة وذلك لأن نصوص الوحي هي الصورة الكاملة للغة، وكل من الوحي واللغة يصدق أحدهما الآخر وينتصر له.....

### معنى الضاد لغة أضداد

في نصوص اللغة نتحدث اللغة عن نفسها بنفسها مفسرة ذاتها ومفسرة للإنسان الذي يقف مستمعاً باتدهاش العالم من حوله . اللغة إذن تفسر ذاتها بذاتها كما أن القرآن يفسر بعضه بعضاً . في نصوص اللغة إذن نكتشف مقاصد خطاب لغوي لا دخل للإنسان فيه . لذلك فإن هذا الخطاب لا يتحكم فيه شروط ومفاهيم الزمان والمكان والجنس والعرق والسلالة ... عكس ما هو عليه الأمر في كل خطاب بشري ينشئه الإنسان داخل زمان ومكان مجددين وبلون لغوي معين ... وإذا سمحنا لأنفسنا باقتباس المصطلح القرآني جاز لنا أن نقول إن الإنسان في لغته لا ينطق عن الهوى لأن اللغة تبدو عالماً طبيعياً يتضمن حقائق عليا ومن مستوى

رافع لا يوجد لها مثيل إلا في الاكتشافات العلمية الحديثة وفي النصوص الدينية المنزلة . ولهذا السبب فإن اللغة بهذه الإمكانيات تعتبر مرجعاً طبيعياً محايداً ذا مصداقية يصف بصدق واقع العالمين الطبيعي والبشري في مختلف تجلياتهما ، مصداقية يمكن أن تصل إلى مستوى مصداقية المنهج القادر على القيام بمراجعة وإعادة النظر في كيفية اشتغال العقل وإنتاجه للعلوم والمعارف والسلوكات الحضارية . وإن قانون الأضداد الذي عنواناً به هذه الدراسة هو هذا المنهج ذي السؤال . ومفاد هذا القانون أن العقل يتكون من عنصرين متضادين بهما حياته ولا يمكن الفصل بينهما لأن في هذا موته . والعقل عندما يمارس وظيفته يظل حاملاً لأثر هذا التضاد في تكوينه . فيعمل بعمل العقل واللاعقل لأنه يحمل في ذاته مرادفه وضده الذي هو مرادف عكسي وذلك لأن الترادف نوعان : مرادف - مرادف ، ومرادف - عكسي .

أما المرادف المرادف فهو ترادف خالص . وأما المرادف العكسي فهو يجتمع فيه الترادف والتضاد حقيقية أو وهماً في بنية واحدة لا يظهر فيها التركيب المزدوج إلا إذا سلطنا عليها أشعة مجهر .

ونحن لا نراعي في العقل هذا التركيب المفخخ ، وإنما نأخذه على أنه ترادف خالص . ولدى العقل جاذبية قوية لكي يغلب جوانبه المسلبية على جوانبه الإيجابية ولا يمكنه مقاومة هذا الأمر اعتماداً على مؤهلاته الذاتية ... ولهذا نجد أن العقل يتحرك حركتين مختلفتين : الأولى داخلية وتطلق من الرحابة إلى الضيق . والثانية خارجية وتطلق من الضيق إلى الرحابة إلا أن الحركة الداخلية يمكن أن تتظهر في مظهر حركة خارجية وتظهر هذه في مظهر تلك وتبعاً لهذا نجد أن العقل يضيق في نطاق حركته حينما يعتقد أنه يصدد توسيعها ويحد من إمكانياته حينما يعتقد أنه يصدد إثرائها ..



وعلى ضوء هذا يمكن أن نعيد النظر في كثير من المفاهيم التي تؤثر حياة الإنسان ومنها على سبيل المثال مصلحات حرية ديمقراطية حضارة مدنية تقدم تطور حداثة أصالة .....

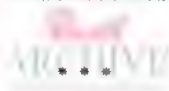
قاعدة المرادف وضده اكتسبناها من واقع اللغة ، وقد سبق أن سجلنا أن اللغويين القدامى والمعاصرين قد خلصوا إلى أن الاشتقاق كله ترادف أما نحن قد تبين لنا أن الاشتقاق ليس كله ترادف وإنما هو في نفس الوقت ترادف وتضاد ، حيث إن كل كلمة تتكون بنيتها من عنصرين متضادين من منظور ومترادفين من منظور آخر ، ولهذا نجد أن كل كلمة لها مرادف أو مرادفات يمكن أن تكون حقيقة ويمكن أن تكون وهمية تتكلم شخصياً المرادف وهي ليست كذلك بل يمكن أن تكون ضدّاً لا مرادفاً، وهذا هو ما يمكن تسميته بالترادف السلبي أو الفارغ، وكذا الشأن بالنسبة للمرادف العكسي فهو يمكن أن يكون تضاداً حقيقياً ويمكن أن يكون مجرد تضاد وهمي..

ولعلنا الآن نكون قد أدركنا أن خطورة الموضوع يمكن أن تأتي في تفسير الأشياء بأضدادها على أساس أنها مرادفاتها....

هذا باختصار هو مجمل ما تعبر عنه هنا بقانون الأضداد. إنه قانون لأنه نظام مطرد علوه مدار حياة الإنسان بمختلف تجلياتها. وهو يعتبر لهذا السبب موقعاً استراتيجياً خطيراً لرصد حركة التاريخ والسلوك الحضاري...

## الهوامش

- ١ - نظر التفصيل في ابن كثير مع تعليقه على الموضوع عند تفسيره للآيات : ٢٥ - ٣٨ من سورة قهارة
- ٢ - وأقرب من معنى الفعل Poumer نجد الفعل Poumer
- ٣ - وردت كلمة وزن في القرآن على أنها السماء أو معب وذلك كما في قول الله تعالى في سورة الواقعة (٧٢) " أفرايتم الماء الذي تشربون أأنتم أنزلتموه من المزن أم نحن المنزلون "
- ٤ - من مشتقات الفعل server التي لها علاقة بعالم الماء نجد لفظ sold (عطش)
- ٥ - دلالة العدد في يوم الأحد وغيره من الأيام الدينية الثلاثة يمكن ملاحظتها في الفرس التي يتجهها للبادل الزيارات بين الأسر والأقارب والأصدقاء وما يتطلبه ذلك من عدم الضيافة



سهره مع  
ثقافة الأسئلة \*

جميل حسن

• - لقد وقعت كتابة الدكتور عبدالله محمد الغدامي في نفسي موقعاً خاصاً؛ إذ ألفت بيني وبينه علاقة حميمة أرجو أن تتعزز كلما قرأت له إنتاجاً جديداً .

بدأت صلتي بكتابته عندما قرأت مقالته " تأنيث القصيدة العربية " ، فقلت: هذا كاتب استثنائي . ورحت أبحث عنه فوقعت على كتابه القيم : "المشاكل والاختلاف " ؛ فزاد إعجابي به . وراسلته ، فجاوبني ، وتلخص مشكوراً فأهداني كتابه " ثقافة الأسئلة " . وفور تسلمي إياه من صندوق البريد أجزلت مشروعاتي القرائية كلها واصطحبته معي إلى " الضيعة " التي أقضي فيها ثلاثة أيام من كل أسبوع أصم في الحقل نهاراً ، وأخذ للقراءة ليلاً ؛ لا يصحبني ولا يسكنني إلا الكتاب .

وهناك في الضيعة أقبلت على " ثقافة الأسئلة " أقرأ وأعيد ، وأتوقف عند كل مقالة . بل توقفت في كل مقالة عند فكرة عديدة ؛ وكلها كان يقول لي : " نحن هنا " <sup>(١)</sup> بصورة استباقية كيلا يفوتني من فائدتها شيء .

وكعادتي .. أمسكت قلماً ورحت أؤدي الكتاب ذا الطباعة الجميلة ، فأخط تحت الجمل ، وأعلق في الهوامش ، حتى اجتمع لي من ذلك مادة غنية تفاعلت عندي ، وتفاعلت معها ؛ وذلك - فيما أتصور - هو التأثير الذي نشده الدكتور الغدامي عند قراءة النص <sup>(٢)</sup> .

فخدعني الكتاب عن نفسي ، وسهرت معه حتى التهزيع الأخير

من اللؤلؤ . وليست هذه كلمات للمجاجة ، ولا لأنّ الكتاب يتيم عصره ؛ فالمبالغات لا أحبها ، وكذا المجاملات ، وإنما لأنني وجدت فيه وفي سابقه " المشاكل والاختلاف " نمطاً جديداً من النقد كان نقادنا المحدثون قد أوشكوا أن ينسونا إياه بما راكموه أمامنا من أنماط النقد المستعار الذي لم يحسنوا تفصيله على أقلّنا . وإنّه لمن " واجب المثقف أن يكسر حواجز التخصص ، ويمدّ جسوره إلى جمهور الناس ليقدّم المعرفة إليهم بخطاب عام يمكن إدراكه دون أن يتنازل الخطاب عن شروطه المعرفية والاصطلاحية " - على حدّ قوله في مقدمة الكتاب<sup>(٣)</sup>.

وأخيراً ، قلت : لا بدّ أن أصبوغ انطباعاتي مشفوعة ببعض الحوار راجعاً أن أقرب بفهمي وتدوّقي من عالمه الأدبي ، فإن حصل ذلك فبآتي - دون شك - سأعقبه .

• - ترى ؟! لماذا اختار لي أساتذنا الجليل " ثقافة الأسئلة " دون سواء ؟! لأنه كان يريدني أن أسأل لا أن أجيب ؟! لكن ..

أما قال هو : " إنّ السؤال هو الذي يقرّر الإجابة "<sup>(٤)</sup> ؟! . وكم أتمنى - إذا ما سألت - أن يستحقّ سؤالي غير ما أجاب به أفلاطون سائله عن فائدة الفلسفة : " إنّ هذا سؤال فاسد "<sup>(٥)</sup>.

يقيناً أنّي لن أستطيع مجازاة الدكتور الغدّامي في مضماره . فهو صاحب اختصاص ، وأنا قارئ عادي (جمهور الناس) . لكنني أزعج أنّي مستطيع وصفه في بعض حالاته وهو يغامر على جواد أوشك أن يفترب في أرض عربية أصبحنا فيها " نتكلم بكلامنا ، في كلامنا ، بما ليس من كلامنا "<sup>(٦)</sup> - كما روى عن ذلك الأعرابي وهو يكلم الأغفش .

المغربي في الكتاب الصيغة التواصلية لخطابه ، واتتماؤه العربي (لا أعني قومياً ، فهذا بديهي ، بل معرفياً) . إذ كلما عرض لنظرية نقدية حديثة نبش في تراثنا فرأى جذورها عند نقادنا الأول ، وتمسك بالمقطع الأخير من جواب ذلك الأعرابي للأخفش ، فقال :

"والعبارة الأخيرة (من كلام الأعرابي) تحدد الداء والدواء . ذلك لأن المشكلة تكمن بما ليس من كلامنا . وهذا الذي هو ليس من كلامنا هو ما أرهق فهم الأعرابي . ولو حدث أن جاءه اصطلاح لا يفارق ما لديه من كلام لهان عليه الأمر ، وتم حل المشكلة . وهذا هو الحل الذي وجدت نفسي تغريني به ، وهو أن أتكلّم بلغة العرب ، في لغة العرب ، بما هو من لغة العرب أي أن أسمى لجعل النقد (يتكلم عربي) مثلما تكلمت أرض سيناء وأرض فلسطين والغاية هي مخاطبة أقوام من العرب بألفون لغتهم وما بها من حسن جمالي ، وحنّ انضباطي ؛ ولكنهم يستوحشون من اللغة الخواجة وينفرون منها . ولقد أن الأوان لنا في أن نجعل نقدنا عربياً في اصطلاحه وإجراءاته مثلما هو عربي في موضوعه"<sup>(٧)</sup>.

ولم يبخل في تقديم الأمثلة والشواهد من تراثنا . كما لم يفت - مع ذلك - أن يقول : "كان من المستحسن أن أقف في هذا الشأن على أفكار كولردج ورولان بارت ، وكلاهما ذو تصورات تغيد في مفهوم النص / الجسد"<sup>(٨)</sup>. ولكنني اكتفيت بما في تراثنا لأسبقيته أولاً ، ولأنه أولى بالوقوف مادمنّا نتكلم بكلام العرب في كلام العرب بما هو من كلام العرب. في حين يبقى كولردج ذا مرجعية فلمسية ألمانية في تصوراتهِ مع تطبيقاتها على لغته وأدبه الانكليزي ، ويظل بارت

فرنسي اللغة والتطبيق . وهذا لا ينفي أن عومية الفكرة أقوى من خصوصيتها<sup>(٨)</sup> .



• - من الآن فصاعداً سأبدأ الحوار مع الدكتور راجياً أن يتسع صدره لما قد أخالفه فيه ، أو أضيفه على بعض آرائه ، أو أقدم أسئلتي حوله .

مشروعه النقدي الذي وصفه بأنه " مشروع نصوصي يتحرك بمصطلحات عربية وبمفاهيم عربية "<sup>(٩)</sup> مشروع جميل ذو أهمية قصوى يتعامل مع النص الإبداعي مباشرة ، لا يحمل إليه ولا يحمل عليه ؛ بل يحاوره ويأتي القارئ **بحديثه** . لكن .. ألا يرى معي السيد الدكتور بأن ثمة نصوصاً يحتاج قارئها إلى التعرف على عصرها وبيئتها وظروف مبدعيها ومجمل أحوالهم المؤرخة لهم وإذا هي لم تكن بذلك أو تفصح عنه ؟ . وقد يكون ذلك ضرورياً لاعتبارات غير خافية .

قد يقول لي : " إن هذا متروك لتاريخ الأدب ، هذا صحيح لا خلاف عليه . لكننا لا نقصد أن يتحول الدرس النقدي إلى تاريخ للأدب أو لسيرة الأديب . بل نعي إضاءة النص بما يساعد القارئ على فهمه وتدوقه ، أو الانتفاع به . وقد رأينا الدكتور يفعل الشيء ذاته في كتابه " المشاكلة والاختلاف " عندما درس القصائد الثلاث (قصيدة البحري ، وقصيدة المتنبّي ، وقصيدة بشر بن عوانة) . وقد أعطى من هذا الجانب لقصيدة بشر أكثر مما أعطى لزميلتيها ؛ في تقديرنا ، لأن موضوع بشر نفسه كان عنده (وربما عند سواه) موضع تساؤل . ومن هنا دخل إلى حقل الدرس فن المقامات ، وبتدريج الزمان الهمداني ، وتميّز المقامة

البشرية عن باقي المقامات لخصوصية وضعها ، وجهل معظم القراء ذلك الوضع .. وهلمّ جرأً.

إنّ الأخذ بمشروع الدكتور الغدامي عظيم النفع لطلاب الأدب على وجه التخصيص . ذلك لأنه يحصمهم من حفظ القوالب النقدية الجاهزة التي يملئها عليهم أساتذتهم ، ويحميهم من تشنجاتهم في أثناء الامتحانات ، ويعزّز لهم ثقتهم بأنفسهم ، وينمي لهم شخصياتهم ، ويفتح ذوائقهم الأدبية . فضلاً عن فائدته العظمى للقارئ المثقف إذ من شأنه أن يقيم بين القارئ والنص صلة حميمة أساسها الحوار مع النص ، واستنطاق لغته بما تكشفه له من خبايا قد لا يجدها في المناهج النقدية الأخرى .

أمّا أن يتحوّل النص الأدبي إلى خارطة مساحة أو جدول إحصاء، أو ترسيمات هندسية ، أو خطوط بيانية ، أو صيغ رياضية لوغاريتمية تحت مظلة ما يسميه بعض نقادنا بـ ' البنيوية ' ، فإن ذلك - حسب رأينا - ينأى بالنص عن حقيقته ، ويقدم حواجز الغربة بينه وبين قارنه . لأن النص - كما يقول الدكتور - جسد حي له أعضاؤه التي يؤدي كلّ منها وظيفته التخصصية (لما خلق له بالذات) ، ويسهم في أداء الوظائف العامة للجسد الحي كشريك كامل المسؤولية<sup>(١١)</sup>.

والجسد الحي تستقرأ فيه وظائفه البيولوجية والفيزيولوجية ويبقى جسداً حياً . أما إذا جعلناه مادة تشريحية فحسب ، وأدخلنا فيه المباحض ، غادرناه على المشرحة جثة ميتة لا ينتفع بها .

النص الإبداعي أطول من ظله . كلام أبعد من الكلام ، ويوحى بأكثر مما يعطي ، ولو أعطى الكثير . يستعصي علي القبض عليه



بكلية، لأنه لم يكتب لقارئ نمطي يأخذ من حظه ويستكفي، بل هو لجمهور من القراءة قد تتعدد دلالاته وتأثيراته في بعض نواحيه بتعدد قارنيه. هذا هو النص المفتوح الذي حدث عنه الدكتور في كتاب "المشاكل والاختلاف".

ولكن استخدم الدكتور مصطلح "تشريح النص" فما ألقنه على ما عناه دعاة النبوية عندما معن شككونا بمعلوماتنا عن النبوية وما يتصل بها أو نتصل به من علم الاجتماع اللغوي والأدبيات وبما في المصطلحات النقدية الواردة علينا من الغرب.

كما أن أي دراسة نصوصية لا تضع جماليات اللغة والتسجيمها وليوسها لمعانيها وإبجاءاتها، وذائقة القارئ والفعل المحتمل في نفسه تبقى دراسة ناقصة لا تتفاعل أو تتعامل مع جسد حي.

• - ثم يفضل الدكتور الغدامي الأسلوب في دراسته النصوصية، لكننا كنا نتمنى لو أعطاه قدرأ إضافيا، إذ بالأسلوب وحده تتمايز النصوص، ويعرف جيدها من رديتها، وبه تتحقق أدبية الأدب. ولنا في القرآن الكريم خير أسوة. فالأسلوب القرآني معجز وليس بمعجز (بتشديد الجيم وكسرهما). هو معجز لأنه فاق الأساليب كلها وامتنع على التقليد والمحاكاة، ولكنه في الوقت ذاته قدوة لكل متكلم أو كاتب، فجمالية اللغة القرآنية لا تضاهيها جمالية، ولكن من شأنها أن تحفز من يخاطب غيره (خصوصاً إذا كان هذا الغير جماعة) أن يخاطب بأسلوب جميل مأنوس يشد القلوب والعقول معاً. لننظر مثلاً قوله تعالى: "يوم نقول لجهنم هل امتلأت؟ ونقول هل من مزيد" • وأزلت الجنة للمتقين غير بعيد<sup>(١٢)</sup>. هاتان الصورتان الرائعتان والمتقابلتان اللتان تقشعر الجنود

لأولاهما وتشيع الغبطة بشئائيهما ، وكلاهما للإيمان الذي لابد أن تهزأ وجدانه بأسلوبيهما الساحر . فإمّا معاند يزداد عناداً وأبواب جهنم واسعة لوارديةا ؛ وإمّا مؤمن امتحن الله قلبه للإيمان ، وأبواب الجنة أوسع لعاشقيهها . (وخير الكلام ما لم يجتج معه إلى كلام)<sup>(١٧)</sup> . وكلامنا هنا على الآيتين نافذة .

وفي عودتنا إلى لغة البشر ، وأساليب البشر حسبنا أن نوازن بين (طائرة) شوقي (الشينية) الموصوفة من خارج كأي موضوع بلغة باردة لادم فيها ولا أعصاب ، و(طائرة) فوزي المعطوف الكائن الحي المنتسب إلى عالم الطيور أو الذي تنسبه الطيور إلى عالمها وتخشاه أيضاً لغرته عنها في الوقت ذاته .

يقول شوقي :

مركب لو سلف الدهر به	كان إحدى معجزات القدماء
نصفه طيرٌ ونصف بشرٌ	بألفها إحدى أعاجيب القضاء

ويقول فوزي المعطوف :

قال نسرًا لآخر :

أي طير هذا ؟

ومن رفاقة ؟

إن يكن قد أتى إلينا بخير

فلماذا

علا زعاقفة ؟

ونترك لذائقة القارئ أن تتقرى الفوارق بين القولين (الأسلوبين) .

•

• - يقودنا هذا إلى حسن الظن الذي جعل الدكتور الغداسي يطلق القول دون كبير تحفظ حين أعلن " أن النصوص الأدبية في غالبها نصوص معطاء منتجة ، وقليل منها العقيم " (١٤) .

أصحح يا دكتور أن شعرنا العربي الحديث ينضوي (بغالبية) تحت هذا الحكم ؟ إذا .. لكنت أرسلت لك أوقية من البخور ، ومدحتك بأحلى قصيدة . وأين تذهب - يا شيخنا - بهذا الزبد الطافي فوق مياه شعرنا الحديث ؟

جميل منك أنك تتعامل مع النص على أنه (بنية) مفتوحة على الماضي ، مثلما أنه وجود حاضر ، ويتحرك نحو المستقبل (١٥) .

لكني سائلك : هل هذه النصوص التي تجلد عيوننا بها الصحف يومياً (بنى ، أو بنيات ولو متداعية) ؟ هل هي حقاً نصوص مفتوحة ؟ ألا ترى أنها أوهام وهلوسات لا تفتح أبواباً ولا نوافذ ، ولا حتى كوى ؟ أم نقول إن حسن ظنك هذا ضحية المفاهج النقدية الحديثة التي ما رأيته واقعا في أسر أي واحد منها ؟

فهل يأمرنا الذوق الأدبي والصدق مع الذات أن نسكت عن مثل هؤلاء فنغريهم بمتابعة الفساد والإفساد ؟

أنا لا أريد أن أظلمهم أو أظلم أيًا منهم ، بل ، من على منبرك ، أقول لهم : اتعبوا ، وكدوا ، وأقروا ، وجزبوا ، واحفظوا ، وانسوا ، ثم احفظوا وانسوا ، وانظروا كيف ستصبحون شعراء حقاً .

لقد أطلنا - فيما أرى - في هذه المداخلة ، ولمسوف نطيل قليلاً في تاليتها ، ونختم بعدها بتحية عطرة لأستاذنا الدكتور عبدالله الغدامي .



• - كلنا يعلم أن الصحف اليومية لا تتسع صفحاتها للمقالات المطولة ، والبحوث المستعصية ، ومع هذا تبقى مسؤولية الكاتب قائمة عندما يتعاطى مع الموضوعات الكبرى التي تستدعي أن يعطيها حقها من البحث والاستقصاء . وقد تصدّى الدكتور الغدامي في مقالته " ثقافة الأسئلة " لموضوع من أهم الموضوعات الفكرية والأدبية الحديثة . ذلك هو السؤال المشهور : " الفن للفن " ، أم الفن للحياة ؟ <sup>(١٦)</sup> ، وقد توقّعت أن يقف عنده ويطيل الوقوف لما له من أهمية بالغة وطبيعة خاصة قابلة لأن تتجدّد بتجدد الأحوال والأجيال . بيد أنه أوجز فيه غاية الإيجاز ، واكتفى ببعض الأحكام المطلقة دون تفصيل ؛ فعرف به قائلنا : " إنه سؤال تسرّب إلى ثقافتنا المعاصرة ، وشاع فيها ، ولقد أتانا من أوروبا ، وليس له وجود تقليدي عندنا " <sup>(١٧)</sup> إلى أن قال : " ولو تأملنا نحن - اليوم - هذا السؤال لرأينا فسادَه لأَنه من المحال أن نجد نصّاً يتخلّص من الحياة تخلصاً يقطع كلّ مناحي علاقاته بها .. فالنص ليس إلا شيئاً من أشياء الحياة " <sup>(١٨)</sup> - وكذلك هو محال أن نجد نصّاً يخلو من الفن خلواً قاطعاً بحيث ينشطر منه ويستقل عنه استقلالاً يجعله ينتسب إلى الحياة دون الفن ... لأنّ الفن هو للفن وللحياة معاً " <sup>(١٩)</sup> .

إنّ هذا كلامٌ إن اختلفنا مع أستاذنا في بعض جزئياته ، فإننا نوافقه في كليّاته ، ولذلك رأينا من المناسب أن نضيف على الموضوع بعض الإضاءات ؛ ولا نعلم من أوّل سائل سأل هذا السؤال ، ثم شاع من

بعده ؛ ولكننا نعلم أننا تعرّفنا عليه كسجالٍ فكري بين طالبي المتعة الجمالية في الفن ، وطالبي المنفعة . ولتحدّد أكثر فنقول : إنّ سجالاته غدت سجالات إبديولوجية تحكمها خلفيات سياسية . فالذين كانوا يشابعون مفهوم " الفن للفن " كانوا يناون عن السياسة ، ويرفضون أن (يسقّر) الفنّ للإبديولوجيا وصراعات المجتمع ، بينما الفريق الثاني كان يرى أن الحياة تثرى العمل الفني . والمصالّة عندهم هي مسألة (توظيف) الفن لا (تسخيره) أي كانوا ينشدون من الفن أن يكون متأثراً بحياة الناس ومؤثراً فيها . أو كانوا يريدون أن يسمعوا في الفن ومن الفن أصدااء المجتمع وصراعاته وهموم بنيّه ، ويروا التحيزه لقضايا الأكثرية من أبنائه وإحباء بصيغة التعبير المنشود . ويمكنك أن تسمي هؤلاء بجماعة (الواقعية الجديدة) أو (الأدب الملترّم) ، مع أن كلّاً من الواقعية الجديدة والأدب الملترّم قد أتى من مصدر مختلف ، فبينما رافقت الواقعية الجديدة الدعوة للإشتراكية أتى الأدب الملترّم من الوجودية . وأول ما تعرّفنا عليه من روايات " جان بول سارتر " وكتبه<sup>(١)</sup>.

إلا أن المفهومين سرعان ما تعانقا ، ومن ثمّ اندمجا عند مفكرينا وأدبائنا حتى صار كلّ منهما مرادفاً للآخر .

وقد غالى كلّ من جماعة (الفن للفن) وجماعة (الفن للحياة) مغالاة غشت على المفهومين وعقدت المسألة حولهما .

فالأوّلون بمجافاتهم الأسلوب الواقعي ناوا إلى عوالم تخص النخبة فقط ، وحتى النخبة تعرّضت للاصطفاء مذ جنحت الكتابة الشعرية نحو الموربالية والغموض والتعالي على جمهور القارئين . بينما أخذ جماعة الطّرف الآخر الواقعية الجديدة والالتزام قضية تبسيطية هبطوا بها إلى مستوى التقرير الإداري والتحقيقات الصحفية ، وصارت الكتابة

عندهم نوعاً من التبشير والدعوة أشبه بالملصقات الجدارية والمنشورات.



• - وإن من بين السجالات التي أثارها سؤال (الفن للفن ، أم الفن للحياة) سجلاً آخر حول سؤال (لمن يكتب الأديب ؟. يكتب للكافة أم يكتب للخاصة؟) . وقد كان هذا السؤال موضوعاً لحوار أثارته مجلة الآداب اللبنانية عام ١٩٥٤ بين الدكتور طه حسين ، والأستاذ رنيف خوري . أما رنيف خوري فقد رأى أن الأديب يكتب للكافة (أو يجب أن يكتب) . وأما طه حسين فقد نأى عن الموضوع المثار ونقله إلى مجال آخر متجاهلاً قصد محاوره ، وقال : الأديب أدب . فحين ينشئ الكاتب أدباً يكون قد توجه إلى جمهور عصره . فإن كان المستمعون في المجتمع قلة فقد كتب الأديب للخاصة ، وإن كانوا هم الأكثرية فقد كتب للكافة . وحتى هذا المكتوب نفسه للخاصة يتحول إلى كتابة للكافة في زمن تالٍ تغلب فيه أكثرية المستمعين .

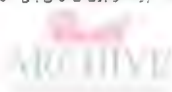
وإننا في النتيجة عائدون إلى رأي الدكتور الغدامي بأن الفن والحياة توأمان متى فصل أحدهما عن الآخر دخل في الموات الفني وأصيب بالعقم . ونعوذ بالله من العقم وآثاره المستقبلية لأنه من أمراضنا المزمنة .



• - وختاماً نرى من المفيد توشية مقالتنا هذه في نهايتها برأي أثبته الدكتور رضوان ظانفا في مقدمة كتابه المترجم عن الفرنسية وعنوانه " مدخل إلى مناهج النقد الأدبي " (\*\*\*). فقال :

" والتقد الأدبي ليس ، كما يتصوره البعض ، قِيماً مطلقاً على الأدب يحيله إلى الحضيض إن شاء صاحبه ، أو يسمو به ويصفق له إن حلا له الأمر . فالتأقد الأدبي الحق هو الذي يتساءل حول العمل الأدبي المتناول ، ويرحل ككشاف مغامر يقتفي آثاره متسلحاً بمنهجية واضحة وأدوات استقصاء ملائمة ، يدفعه إلى ذلك حب الأدب والرغبة في تذوقه وفهم آلياته (الدَّليّة أو البَيّنة) وتوصيله موضحاً إلى العامة والخاصة<sup>(٢١)</sup> .

وهذا ما عايناه فعلاً في نقد أستاذنا الدكتور عبدالله محمد الغدامي . فتحية منا إليه ، راجين أن نوفق إلى قراءة آثاره كلها والانتفاع بها .



## الهوامش

- ١ - ص ٢٣ - عبارة مصرية طريقة نسميها دقما في المسلسلات المصرية \*
- ٢ - ص ٣٠ - ثقافة الأسئلة \*
- ٣ - ص ٩ - ثقافة الأسئلة \*
- ٤ - ص ٨٧ - ثقافة الأسئلة \*
- ٥ - ص ٨٧ - ثقافة الأسئلة \*
- ٦ - ص ٩٤ - ثقافة الأسئلة \*
- ٧ - ص ٩٥ / لاحظ الثقافة والمصداقية في قوله : " يكتلون لقتهم وما بها من حسن جناسي وحسن الضباطي

## الضباطي

- ٨ - ص ٩٩ - ١٠٠
- ٩ - الفقرة مذكورة من مقالته لكي يتكلم ثقفا بالعربية النص / الجسد ص ٩١ - ص ١٠٠
- ١٠ - المقطوع تحت كلام الأخير من وضعت لأسميته
- ١١ - ص ٩٥
- ١٢ - قطر كذاب - المشاككة والاختلاف - القسم التطبيقي .
- ١٣ - مقال مقالة " لتدريج النص من ص ١٠١ إلى ص ١١٠ ثقافة الأسئلة
- ١٤ - سورة ق ، الانشاد ٣٠ و ٣١
- ١٥ - ثقافة الأسئلة ص ٩٥
- ١٦ - ثقافة الأسئلة ص ١١٣
- ١٧ - ثقافة الأسئلة ص ١١٣
- ١٨ - ثقافة الأسئلة ص ٨٥
- ١٩ - ثقافة الأسئلة ص ٨٨
- ٢٠ - ثقافة الأسئلة ص ٨٨
- ٢١ - ثقافة الأسئلة ص ٨٩
- ٢٢ - من روايات سارتر وأعماله المسرحية المشهورة (دروب الحرية ٣ أجزاء - القنولة - القنب - الابدي القذرة) ومن كتبه المشهورة أيضاً كتاباه : الأوب الملتزم - ما الأوب ؟
- ٢٣ - القنابل من سلسلة عالم المعرفة - الكويت عدد ٢٢١ أيار ١٩٩٧
- ٢٤ - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص ٧

\* \* \*



موسم الهجرة إلى الشمال :  
حوار بين الراوي ومصطفى سعيد

فخري صالح

لا أعرف رواية عربية أشارت من  
الجدل والأسئلة مثل ما أثارته  
رواية الطيب صالح موسم الهجرة  
إلى الشمال التي ظلت خلال ما  
يزيد على ربع قرن من الزمان  
هدفاً للتحليل والتساؤل حول الرسالة التي تحملها وطبيعة العلاقة بين  
بنيتها الروائية ومحمول هذه البنية. مثلها مثل رواية جيمس جويس  
بوليسيز استطاعت موسم الهجرة إلى الشمال أن تستثير من التحليلات  
والقراءات الإطنابية والدراسات والنصوص المسابرة المتفحصة  
والأسئلة التي تدور حول علاقة بنية الرواية بخطابها، وصوت الراوي  
بما يروي عنه، إلى أن تجمع لدينا تراث نقدي ضخم متصل بهذه الرواية  
المثيرة للجدل أكثر من غيرها من الروايات العربية التي كتبت خلال  
نصف القرن الماضي.

وفي هذا السياق تبدو موسم الهجرة إلى الشمال مبنية بطريقة  
تهدف إلى إثارة الالتباس لدى القارئ وتأجيج نار الصراع في الرواية  
إلى الدرجة التي تنتقل فيها عدوى القلق والفتنة الأجوبة إلى داخل عدد  
من شخصياتها المركزية تبدأ الرواية بصوت الراوي، لا بصوت  
مصطفى سعيد، حيث يصف هذا الراوي المشارك، بمعنى أنه شخصية  
من شخصيات الرواية تقوم بالرواية، رحلة عودته إلى الوطن بعد انتهاء  
الدراسة. وتذكرنا هذه البداية بعدد من الروايات التي عالجت رحلة  
الدراسة في الغرب وانعكاسات هذه الرحلة على حياة الشخصيات  
الروائية التي وصفت تجربتها في لقاء الغرب بالشرق عبر نصوص

روائية شخّصت دهشة الشرق في حضرة الغرب المتفوق<sup>(١)</sup>. لكن هذه البداية الملتبسة لا تلبث أن تحيلنا بعد قليل من الصفحات إلى حكاية " مصطفى سعيد "، ذلك الرجل الغامض الذي ظهر فجأة في قرية منسية من قرى السودان. إن الراوي الذي ظهر في الصفحة الأولى من العمل ليُقص علينا حكاية عودته من الدراسة يتحول إلى عين مراقبة، إلى مجرد راوٍ مشارك تُغير حكاية مصطفى سعيد طبيعته نظرته إلى العالم وتبيل المسكنة التي كان يتمتع بها، رغم أنه مثله مثل مصطفى سعيد كان طالباً في الغرب في الفترة التي كانت فيها بريطانيا تحتل وطنه.

يقوم الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال إذن بدور المتلقي للحكاية. إنه بمثابة العينة الاختبارية الأولى التي يعمل الكاتب على تفحص تأثير مادته الروائية على ضوء ردود أفعالها. وبدلاً من أن يقوم الراوي بإفساح المجال لمصطفى سعيد لكي يروي حكايته فإن صوت الراوي يعمل على تقطير الحكاية وتقطيعها وجعلها جزءاً من سياق الحكاية الشخصية للراوي. إن هذا الأسلوب في السرد، والتصال الراوي بالمروي عنه، يذكر المرء بعلاقة مارلوبكيرتز في قلب الظلام لجوزيف كونراد، حيث تصل إلينا حكاية كيرتز من خلال صوت مارلو ووعيه للحكاية<sup>(٢)</sup>.

توفر هذه التقنية الأسلوبية، أي إيصال الحكاية عبر راوٍ مشارك يقص على القارئ انعكاسات حكاية الشخصية عليه هو نفسه، نوعاً من التشويق واستثارة فضول القارئ، إضافة إلى ما توفره من بنية تقوم فيها رؤيتان للعالم : رؤية مصطفى سعيد لطبيعة

الصراع مع الغرب ، وروية الراوي إلى طبيعة هذا الصراع من خلال حكاية مصطفى سعيد لا من خلال تجربة الراوي للشخصية أثناء سنين دراسته في بريطانيا . والمثير في هذه النكتة الروائية هو أنها تضمن توتر وعي القارئ مثل قوس على مدار صفحات الرواية . ولعل تلك العلاقة التي أقامها الكاتب مع قارئه هي ما أعطى موسم الهجرة إلى الشمال قوة دفعها الثابتة وقدرتها على استقطاب اهتمام القراء طيلة ما يزيد على ربع قرن. لا أريد القول بالطبع أن أهمية موسم الهجرة إلى الشمال تتبع مما توفره من عناصر تشويق وقدره على شد انتباه القارئ وتعلق حواسه بما يروي له الراوي، لأن أية رواية بوليسية تستطيع أن تفعل ذلك، لكن ما أريد قوله هو أن طبيعة علاقة الراوي بالمروي عنه (مصطفى سعيد) هي التي تحدد كيفية تشكل هذا العمل الروائي، وكيفية تأثيره على قارئه . وطبيعة الرسالة التي يحملها النص. وهكذا تصل الصفحات الأولى التي يروي فيها الراوي عودته من أوروبا بعد انتهائه من الدراسة على تشسين علاقة ملتبسة بالقارئ. سيفترض استناداً إلى كلام الراوي عن عودته أن الراوي هو الشخصية المركزية التي تتكلم عن تجربتها في الرحيل والعودة والشوق الجارف إلى الاندراج في حياة القرية التي غاب عنها الراوي "سبعة أعوام على وجه التحديد"<sup>(٢)</sup> للدراسة في أوروبا. لكن هذه العلاقة بالقارئ ستقل ملتبسة إلى الصفحات الأخيرة من الرواية لأننا لا نصادف في رواية الراوي أية إشارات إلى أيام الدراسة ، إلى أوروبا وطبيعة عيشه فيها، كأن الراوي يؤثر بذلك أن يحكي حكاية مصطفى سعيد التي استطاعت أن تغيره أكثر مما غيرته رحلة

الدراسة. يرغم ذلك فإن الراوي يقدم في الصفحة الأولى من الرواية إشارة غامضة إلى وعيه بالغرب وتجربته الذاتية خلال الدراسة ، إشارة إلى نفوره من الغرب وحنينه الدائم للمتح الذي كان يشده إلى العودة .

" عدت إلى أهلي يا سافتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا . تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى. المهم أنني عدت وبني شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحني للتيل. سبعة أعوام وأنا أحن إليهم وأحلم بهم، ولما جلستهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتني حقيقة قائماً بينهم، فرحوا بي وضجوا حولي، ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي. فكأنني مقرر طلعت عليه الشمس. ذاك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زمناً في بلاد (تموت من البرد حيثاتها)". (ص : ٥).

إذا كان " المتكلم في الرواية "، حسب ميخائيل باختين، " هو دائماً، ودرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا وكلماته هي دائماً هي عينة أيديولوجية"<sup>(١)</sup>، فإن الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال يحدد في الصفحة الأولى من الرواية طبيعة النظرة إلى العلاقة بالغرب. إن الراوي، رغم أنه يقول لنا أن قصته هي " قصة أخرى "، ينقل إلينا في عبارة مكثفة حكمه على علاقته بالغرب الذي تموت حيثلته من البرد. ثمة رغبة عارمة داخل الراوي لصرف النظر عن حكايته الشخصية. وهكذا فانه سرعان ما يقفز في الصفحات التالية باحثاً عن سر مصطفى سعيد الذي لفت انتباهه بين المستقبلين وجهاً لا يعرفه ولكن

صمته يثير الفضول. يوفر هذا الصمت اللاتمتاع ومصطفى سعيد عن سؤال الراوي عن أوروبا كيقظة أهل البلد تحفيزاً خاصاً لمسير الحكاية. بدءاً من هذا المشهد سيصل الراوي على فض السر الذي يتعلق حول هذا الرجل المجهول الغريب عن القرية الذي يبدو شديد الاختلاف عن أهل البلد. إن مصطفى سعيد يدخل مسرح الأحداث بطريقة تهييء لنسيان حكاية الرواية الشخصية التي يجري إهمالها من قبل الراوي لصالح حكاية مصطفى سعيد التي تبدو أكثر إثارة وقدرة على توجيه أحداث الرواية. يتراجع الراوي المشارك إذن إلى خلفية المشهد لتبدأ حكاية مصطفى سعيد في الاستئثار باهتمام القارئ. وفي انزياح الحكاية عن مسارها تعبير عن رغبة الكاتب في إقامة علاقة توتر بين الراوي وما يدوي عنه، وذلك من خلال تقديم حكم الراوي على علاقته بأوروبا، كما رأينا في الصفحة الأولى، ثم امتناع الراوي عن إخبارنا قصته مفضلاً متابعة حكاية مصطفى سعيد الذي انكشف له بالصدفة عندما بدأ يستظهر أبياتاً شعرية إنجليزية.

إن الكاتب، في ترتيبه أحداث قصته، يقلب صفحات الحكاية بطريقة تخلق توتراً مدهشاً في العلاقة بين الراوي ومصطفى سعيد، وبين ما يدويه الراوي والمتلقي<sup>(٥)</sup> وفي هذه البؤرة من التوتر والرغبة في معرفة الحكاية تنكشف للراوي والقارئ معاً تراجيديا مصطفى سعيد وحياته السابقة التي تلقي بظلالها القاتم على أيامه الأخيرة التي فضل أن يعيشها في تلك القرية النائية من قرى السودان. لكن المثير للإجتهاد هو أن الراوي نفسه يعمل على تقطيع الحكاية إلى أجزاء ويمررها إلى القارئ بطريقة تجعل الأخير أسيراً للراوي وكيفية نظراته إلى عناصر الحكاية. ها هنا إذن يعمل الكاتب على تقطيع الحكاية مرتين : مرة بحديث

يعيها الراوي، ومرة ثانية إذ يجعل الراوي يقوم بتقطيعها وروايتها للقارئ.

هناك إذن طبقتان للحكاية في موسم الهجرة إلى الشمال : الطبقة الأولى هي تلك التي تتشكل في وعي الراوي، والطبقة الثانية هي التي تتشكل في وعي القارئ. ويتيح هذا النوع من التوزيع، وتصفية مادة الحكاية، لخيال القارئ أن يلعب دوراً فاعلاً في إعادة ترتيب شذرات الحكاية. إن قارئ الطيب صالح يشكل معه معنى النص. إنه يشترك معه في تحديد معنى الرسالة التي تتصلى من خلال راوٍ منحاز ضد الغرب<sup>(١)</sup> منذ الصفحة الأولى في الرواية.

لا نستطيع في هذا السياق أن نقول إن الكاتب مختبئ خلف الراوي، وإن هناك تطابقاً بين وجهة نظر الكاتب وجهة نظر الراوي. هناك منشور بصفي للحكاية من خلال صوت الراوي دون أن يكون هناك تطابق في وجهات النظر الثلاث المتمثلة في وجهة نظر مصطفى سعيد وجهة نظر الراوي، وأخيراً وجهة نظر الكاتب. وتبدو وجهة نظر مصطفى سعيد، رغم مرورها بمصفاة الراوي، بارزة مهيمنة وتتمثل في نزعة جبرية في الرد على غزو الغرب الاستعماري للشرق بصورة مواربة. فمن خلال انتهاك أجساد النساء الإنجليزيات يعتقد مصطفى سعيد أن يحقق الانتصار، ومن خلال الكتابة عن اقتصاد الاستعمار يرى مصطفى سعيد أنه حربه مع الاستعمار تنتهي. لكن هذه الدائرة الجهنمية من شكل العلاقة مع المستعمر تنتهي بالموت والقتل، موت النساء اللواتي "احتل أجسادهن" و "مزق أرواحهن"، وقلته "جين موريس"، ثم موته الملتبس الذي لا نعلم إن كان حصل أم لا.

إن نظرة مصطفى سعيد إلى طبيعة الغرب تبدو محكومة بالتجربة

الاستعمارية برمتها، رغم أن الرواية لا تهتم كثيراً بإيراد هذا النوع من التفاصيل المتعلقة بالتجربة. ومع ذلك فإن إدراك مصطفى سعيد المحسوم لصعق الصدمة الاستعمارية يدفعه إلى اختيار سلاح غريب لإشعال الحرب في عقر بيت المستعمر ! وتلعب عناصر الحرمان الجنسي والعداء التاريخي للغرب والاصطدام المباشر بالرؤية (الإستعلائية) للمستعمر في تأجيج هذه الحرب الطبقية التي يخوضها مصطفى سعيد في ساحة معركة وقودها أجساد النساء<sup>(٧)</sup>.

أما وجهة نظر الراوي فإنها تبدو وكأنها تمر بنوع من الشدح على خلفية حكاية مصطفى سعيد. فبينما نشهد في الصفحات الأولى من الرواية نفوراً من أوروبا التي "تموت من البرد حيثانها"، أوروبا التي صبت "ثلجاً" في "دخيلة" الراوي، فإننا نلاحظ لدى الراوي فيما بعد تفتحاً للوعي بعلاقته المعقدة الباردة بأهله. بنفس مجيء مصطفى سعيد الطمأنينة الهشة التي كان يتمتع بها الراوي لايمانه بعدم تلازم الشرق والغرب في الثنائية التاريخية الشهيرة. يسأل الراوي نفسه :

"هل كان من المحتمل أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد ؟ قال إنه أكذوبة فهل أنا أيضاً أكذوبة ؟ اتني من هنا. أليست هذه حقيقة كافية ؟ لقد عشت أيضاً معهم، ولكنني عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم." (ص : ٥٢).

هل الراوي إذن هو الوجه الآخر لمصطفى سعيد ؟

يطرح الفصل الأخير من الرواية معضلة على القراءة. إن صوت الراوي منبسط وعلامة التباسه اتنا لا نعظم علم اليقين إذا كان هذا الصوت هو صوت الراوي أم صوت مصطفى سعيد. هناك في الحقيقة



إشارات قليلة تحيل على صوت الراوي (الإشارة إلى الحريق الذي أراد إشعاله في غرفة مصطفى سعيد وعدوله عن ذلك، وكذلك الإشارة إلى كون المتكلم ترك مصطفى سعيد يتحدث [في الأوراق أم في الحقيقة ؟ إن هذا التباس آخر]، والإشارة إلى قبرها [قبر حسنة بنت محمود].. إلخ، (ص : ١٦٨).

كل هذه الإشارات لا تحول دون القول بأن ثمة غموضاً في هذا الفصل يعود إلى امتزاج صوت الراوي بصوت مصطفى سعيد. ويخلص هذا الفصل الحلول المقترحة ، على مدار العمل الروائي، لهذه التراجيديا المعقدة التي يصرخ فيها مصطفى سعيد " أنا لست عطيلاً. أنا أكذوبة. " (ص : ٣٧).

إن صوت الراوي الملتبس يروي لنا حدث إعادة الرحلة، تلك الرحلة التي يُعاد تمثيلها رمزياً في النهر الذي يتجه شمالاً وجنوباً. ليس الحديث في هذا الفصل مقتصرًا على الفرق والتجاء منه، أو الإلتحار والعدول عنه، بل إنه ينصب على تقديم حل لهذه المعضلة المعقدة التي طرحتها الرواية، على حل غري الحبكة القصصية التي انشجكت منذ الصفحات الأولى للرواية.

تبدو شخصية مصطفى سعيد في هذا السياق وكأنها حكت في شخصية الراوي أو كأن جرثومة هذه الشخصية قد أصابت بعدواها الراوي الذي رأينا ساكناً مطمئناً قبل تعرفه على مصطفى سعيد وقصته. ويوفر التباس الضمائر في هذا الفصل جدلاً لخيار الراوي وخيار مصطفى سعيد<sup>(٨)</sup>. وبما أن الرحلة إلى الشمال يُعاد تمثيلها رمزياً في الفصل الأخير من الرواية فإن كلام الراوي عن السباحة " نحو الشاطئ الشمالي " وعزمه "على بلوغ الشاطئ الشمالي " (ص : ١٦٩)، وتلفتته

"بمئة ويسرة" فإذا هو "في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب" لا يستطيع و"لن" يستطيع "العودة" (ص: ١٦٩)؛ كل ذلك يعبر عن محاولة إيجاد أجوبة لأسئلة العلاقة بالغرب والهوية والعلاقة بالذات والآخر، وهي الأسئلة التي لم يستطيع مصطفى سعيد، في رحيله إلى الشمال وعودته التراجيدية إلى الجنوب، أن يجيب عليها. ولا أظن أن راوي الفصل الأخير الملتبس قد استطاع الإجابة عليها. لقد اكتفى بحل أنني سريع :

"سأحيا لأن ثمة أناساً قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ولأن علي واجبات يجب أن أؤديها. لا يعني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقدر والمكر." (ص: ١٧٠ - ١٧١).

لكن في أي سطر نستطيع العثور على وجهة نظر الكاتب<sup>(٩)</sup>، في تضاعيف أي صوت، في أية إملاء أو تصريح ؟ أي شخصية من الشخصيات هي الأكثر قرباً إلى صوت المؤلف ؟

إن من الصعب الإجابة على هذه الأسئلة في موسم الهجرة إلى الشمال لأن العالم الروائي مقسوم بين الراوي ومصطفى سعيد. كلاهما يرويان ولكن الراوي يعيد تقطيع كلام مصطفى سعيد ويدخل حكاية مصطفى سعيد في حكايته الشخصية. أما المؤلف فيكتفي بترك الحوار دائراً بين هاتين الحكايتين على يجد الجواب بين الأسئلة المطروحة في قراءات المتلقين. ولربما يكون هذا الشكل من أشكال العلاقة بين الراوي والمروي عنه هو الذي جعل موسم الهجرة إلى الشمال هدفاً دائماً للتحليل الخصب الذي يعيد قراءة هذا العمل المثير للجدل وكأنه يقرأ للمرة الأولى.

## هوامش

١ - انظر في تحليل هذا النوع من الغلام :

فخري صالح، " الرواية العربية والرواية الإفريقية : الالتقاء بالغرب واكتشاف الهوية الثقافية "، مجلة الكاتب العربي، مجلة الاتحاد العام للكاتب والأنباء العرب، العدد السادس، دمشق، ١٩٨٣.

٢ - يرى إدوارد سعيد أن ما فعله مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال هو في الحقيقة معكوس ما فعله كيرتز، بطل جوزيف كورتاك في قلب الظلام : إن الرجل الأسود يرتحل شمالاً في قلب الأراضي البيضاء. انظر :

Edward W. Said, Culture and Imperialism, Chatto and Windus, London, 1993, p. 34.

ويعود سعيد مرة أخرى ليؤكد على طبيعة هذه المرحلة المعكوسة في عمل الطبيب صالح قسلاً إن نهر الطبيب صالح هو النيل الذي تجدد مياهه شباب ناسه. إن رحلة كيرتز في قلب الظلام بحري قلبها في اتجاه آخر حيث يهاجر مصطفى سعيد، المثقل بمسرات الاستعمار، إلى قلب أوروبا، ويمارس عنفاً طقسياً على نفسه وعلى ألسانه النساء. إن إدوارد سعيد يذهب شخصياً مصطفى سعيد صورة مراوية لكيرتز.

انظر الثقافة والإمبريالية - ص ٢٥٥.

٣ - الطبيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص : ٥.

٤ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم : محمد بركة، دار الأمان، الرياض، ١٩٨٧، ص : ٩٠.

٥ - تقول د. منى العيد : " ليست بنية رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بنية الرواية المحكومة لموقع الراوي الولد. ربما كان من هنا نمطها البنائي القلق، المحير للقرّاء، الصعب عليه وهو الذي اعتاد بنية نمط الاستجمام للرواية التي يقرأ ".

منى العيد، الراوي : المواقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص : ١١٢.

٦ - يرى محمد صديق في مقالته " إشكالية المعرفة في الرواية العربية " أن رواية الطبيب صالح تقدم بانخزال طبيعة العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب إلى " خيارين لا ثالث لهما. الخيار الأول يمثل مصطفى سعيد، ويتخلص في احتضان الغرب بعنف قاتل والتحراري، الخيار الثاني يمثل الراوي ويتخلص في مقاطعة الغرب مقاطعة تامة ".

انظر : مجلة مواقف، العدد ٧١ - ٧٢ شتاء - ربيع ١٩٩٣، لندن، ص : ١٨٥.

ومن الواضح أن محمد صديق يطابق بين وجهة نظر الكاتب ووجهات نظر شخصياته رغم أن

الكاتب لا يوضح لنا من خلال أي مستوى من مستويات السرد أنه يواجه آياً من شخصياته وجهة محددة. إننا لا نطرق في موسم الهجرة إلى الشمال على صوت المؤلف الذي ينوب، كما هو واضح في السرد، ويتوزع على الشخصيات بصورة لا تمكننا من معرفة وجهة نظر الكاتب. لمة حوارية بين صوت الراوي وصوت مصطفى سعيد بالإضافة إلى طيف كامل من الأصوات الثلاثية في الرواية والتي تشكل خلفية الصراع الدائر داخل الراوي، ذلك الصراع الذي تشعل قلبه مصطفى سعيد وذهب.

٧ - تعبر د. خالدة سعيد بعلامات كثيفة عن طبيعة مقاربة موسم الهجرة إلى الشمال لموضوعها قتلة : "إنها سير حق دراساتي لهذه التجربة [تجربة عيش الشرقي في الغرب] لأنها تدور على أشد المستويات حسية وترسم بأساة روح غريبة ينهشها جرح تاريخي وحرمان محقق وعلماً خرافياً مما يجعل صاحبها ضحية لقبان سديمي لا يظهر".

انظر : د. خالدة سعيد، حركة الأبداع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص : ٢٢٢.

٨ - لتذكر في هذا السياق أننا نقرأ في عمل الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال رواية داخل رواية "حيث يجعل صالح الصوت الآخر (الراوي / القليل مصطفى سعيد) يقرأ مسودة مصطفى سعيد"، لكن هذا يؤدي في النهاية، وكما رأينا في الفصل الأخير، إلى نوع من تداول الشخصيتين.

انظر : فخري صالح، أرض الاحتمالات : من النص المطلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨، ص : ٦٥.

٩ - يمكن أن نلخص جواباً على هذا السؤال المطبق الذي لا يحل في النص الروائي نفسه، مما ينسب به الطيب صالح جواباً على استفسارات القراء والصحفيين. يقول الطيب صالح في حوار أقيم معه في جامعة السوربون : الصراع في موسم الهجرة إلى الشمال صراع بين أولئك، لأننا نريد في نهاية الأمر أن نقيم علاقة سوية. فحين نبشر لنا خصائصنا، ولنا مكاننا ووضعنا، ونقررتنا المعينة إلى العالم، وبخاصة إلى أوروبا التي تشغتنا أكثر من أي مكان آخر".

انظر : مجلة الكرمل، العدد ٩، ١٩٨٣، نيغوسيا (قبرص)، ص : ٢٦٠.

